



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

현대적 비극의 시간 :

베르나르-마리 콜테스의 『사막으로의 회귀』

La temporalité de la tragédie moderne :

Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès

2020년 8월

서울대학교 대학원

불어불문학과 불문학전공

유 가 빈

국문 초록

본 논문은 베르나르-마리 콜테스의 희곡 『사막으로의 회귀』를 시간이라는 주제를 중심으로 분석함으로써, 현대 비극 작가라 불리는 콜테스의 작품에 드러난 비극적 세계관의 성격을 규명하는 것을 목표로 한다.

『사막으로의 회귀』는 콜테스에게서 변곡점이 되는 작품이다. 고전주의적인 형식에 준거한 이전 작품들에 비해 이 작품은 시간을 다루는 방식에서 획기적인 변화를 보여준다. 견고하게 조직된 라신적 구조는 세익스피어적인 삽화식 극 구성으로 바뀌고, 연대기적인 시간의 흐름은 파편화되며 형클어진다. 우리는 이 같은 변화를 세계관의 표현이라는 관점에서 접근하고자 했다. 텍스트에 드러나는 시간의 성격이 곧 텍스트가 기반하는 세계관을 나타낸다는 것이 본 논문의 주요한 문제의식이다. 이러한 접근을 통해 콜테스의 비극적 세계관이 발전해가는 양상 뿐 아니라, 이전 비극 작가들과 콜테스의 차별성을 이해하는 것 또한 가능해질 것이다.

논문의 I 부는 극작법상의 변화를 중심으로 이 작품의 시간 재현 방식이 직선적 시간 개념을 해체하고 있음을 살펴본다. 희곡은 ‘살랏’이라는 이슬람 기도시간을 막과 장의 제목으로 채택하고 있으며, 그것이 각 장면의 시간적 배경을 알려주는 장치로 기능한다. 이는 연극의 시간이 선적인 흐름이 아닌, 각 장면의 배경 시간대를 기준으로 편집되어 있을 가능성을 시사한다. 따라서 우리는 시간을 나타내는 단서들을 수집함으로써 사실일 법한 시간의 흐름을 추적하고자 한다. 그 결과 마리 유령의 출현과 흑인 공수부대원의 침입이라는, 파티마를 둘러싸고 정원에서 벌어지는 서로 다른 사건들의 시간이 중첩되어 있음을 발견하게 된다. 이처럼 논리적인 일관성 하에 파악될 수 없는 모호한 것으로 시간을 재현하는 작업은, 근대적 시간논리의 해체로 요약된다.

I 부의 논의가 해체의 과정을 중심으로 이루어졌다면, II 부의 논의는

클테스의 고유한 ‘저주받은 세계’를 구축하는 새로운 시간성에 주목한다. 텍스트에 담긴 시간성은 우선 역사와 종교의 테마를 통해 드러난다. 『사막으로의 회귀』에서 조명하는 역사는 단선적 시간에서 탈락한 여분의 시간들이다. 역사 속에서 반복되는 야만적인 폭력은 앞으로 나아가는 직선적인 시간으로서의 역사가 환상에 불과함을 폭로한다. 한편, 희곡에 등장하는 종교적인 모티프는 구원이 없는 절망의 세계를 보여준다. 무한히 재생되는 불교의 순환적 시간성에서 깨달음을 통한 해탈의 가능성은 배제되고, 심판을 향해 가는 기독교의 직선적인 시간성에서 구원의 가능성은 부정된다. 여기까지의 논의를 통해 우리는 이 텍스트에 개입하고 있는 주된 시간성이 직선적 시간성과 순환적 시간성이라는 사실을 알 수 있다. 이 두 시간성이 ‘저주받은 세계’를 지탱하는 원리는 결정적으로 세르쁘누아즈가의 ‘집’을 중심으로 구현된다. 직선적 시간성은 남성중심적 계보의 영속으로, 순환적 시간성은 임신과 출산을 둘러싼 여성들의 반복된 불행으로 형상화되는데, 이때 남성적 계보의 존속을 가능케 하는 것은 여성의 고통이다. 따라서 직선적 시간성과 순환적 시간성은 상호 의존 및 착취 관계를 맺으며 나선형의 시간으로 통합된다.

Ⅲ부에서는 Ⅱ부에서 살펴본 ‘저주받은 세계’의 탈출구를 모색하는, 또 다른 성격의 시간을 분석한다. 『사막으로의 회귀』에는 비극적 세계관을 형상화하는 시간성들을 종결하고 무(無)로 되돌리려는 움직임이 존재한다. 마틸드는 가문의 모든 상속물과 상속의 가능성을 파괴한 뒤, 아드리앵과 함께 재생산이 불가능한 불모의 공간으로 들어간다. 파티마는 모든 어머니의 저주받은 운명을 품고 사막으로 가 스스로 소멸한다. 작품의 결말은 시간의 차원에서도 공허로의 완전한 회귀를 보여준다. 반면, 흑인 쌍둥이의 탄생은 새로운 시간의 탄생을 의미한다. 로물루스와 레무스로 이름 붙여진 쌍둥이는 완전히 새로운 문명의 건설과 또 다른 불화의 시작을 동시에 상징한다. 쌍둥이 탄생의 의미는 양가적이며 어느 하나로 고정되지 않는다. 이렇게 공허로부터 태어나는 새로운 시간은 예측 불가능한, 미확정의 시간으로 결론난다.

본 연구가 도출하고 있는 중요한 결론은 『사막으로의 회귀』가 콜테스의 세계 인식에 있어서도 변곡점을 이루는 작품이라는 것이다. 변화는 두 가지 측면에서 드러난다. 첫째, 세계의 악이 착취관계라는 형태로 존재함을 명확히 하고 있으며, 둘째, 비극에서 벗어날 수 있는 새로운 가능성을 모색하겠다는 결심을 드러내고 있다. 실존에 대한 환상을 거부하면서도 끝까지 절망으로 결론내리지도 않는 고집스러움은 콜테스가 다른 비극 작가들과 분명하게 차별화되는 특징이다. 콜테스는 『사막으로의 회귀』에 이르러 한 발짝 더 나아간다. 본 연구의 의의는 시간의 주제를 통해 콜테스의 이뤄질 수도 포기할 수도 없었던 열망이 『사막으로의 회귀』에서 절망에 맞서 싸울 의지로 승화되고 있다는 사실을 밝혀내고자 했다는 점에 있다 하겠다.

주요어 : 콜테스, 사막으로의 회귀, 시간, 현대, 비극, 세계관

학 번 : 2016-24741

목 차

서론	1
본론	12
I. 직선적 시간의 해체	
I-1. 살랏 기도 시간	16
I-2. 시간의 재구성	22
I-3. 모호함의 의미효과 : 근대적 시간의 해체	34
II. 저주받은 세계의 시간	
II-1. 탈(脫)역사적인 시간	46
II-2. 반(反)구원적인 시간	56
II-3. 나선형 시간의 구축	66
III. 출구로서의 시간	
III-1. 시간의 종결 : 공허로의 회귀	83
III-2. 밤으로부터 태어나는 시간	95
결론	105
참고문헌	109
Résumé	116

표 목 차

[표 1]	20
[표 2]	33

서론

1970년대 프랑스 연극계에는 “극작가의 시대는 끝났다”는 명제가 유행처럼 번졌다.¹⁾ 포스트구조주의와 해체주의의 기조 아래, 그로토프스키 Jerzy Grotowski, 리빙 시어터 The Living Theatre 등의 영향을 받은 이미지 연극²⁾과 므누슈킨 Ariane Mnouchkine의 태양극단 Théâtre du Soleil을 필두로 한 집단 창작³⁾이 주류를 이루었다. 언어와 대화는 기호와 몸짓으로 대체되고, 즉흥연기에 기반한 공동 작업이 희곡 텍스트를 대신하게 되었다. 베르나르-마리 콜테스 Bernard-Marie Koltès는 이러한 상황에 끝을 고하며 연극에서 텍스트의 위상을 회복하고 극작가의 지위를 복권시킨 작가로 평가받는다.⁴⁾⁵⁾ 1950년대 누보 테아트르로부터 70년대에 이르기까지의 작업이 연극에서 서사를 점진적으로 해체하는 것이었다면, 1980년대 프랑스 연극에서 가장 중요한 작가로 꼽히는 콜테스는 연극의 서사를 부활시킨 작가라고 할 수 있다.

콜테스는 비극이라는 장르를 다시금 현대 연극 무대로 소환해낸 작가이기도 하다. 콜테스의 작품은 인간 조건을 비극적인 것으로 파악하고

1) 데이비드 브래드비, 이선화 역, 『현대 프랑스 연극 1940~1990』, 서울 : 지식을만드는지식, 2011, p. 404.

2) *Ibid.*

3) *Ibid.*, pp. 340-402.

4) Pierre Brunel, *Où va la littérature française aujourd'hui?*, Paris : Vuibert, 2002, pp. 201-202.

5) 극작가의 위상과 역할에 대해 콜테스는 다음과 같은 견해를 밝힌다. « Personne, et surtout pas les metteur en scène, n'a le droit de dire qu'il n'y a pas d'auteurs. Bien sûr qu'on n'en connaît pas, puisqu'on ne les monte pas, et que cela est considéré comme une chance inouïe d'être joué aujourd'hui dans de bonnes conditions; alors que c'est quand même la moindre des choses. Comment voulez-vous que les auteurs deviennent meilleurs si l'on ne leur demande rien? Les auteurs de notre époque sont aussi bons que les metteurs en scène de notre époque. » Bernard Marie-Koltès, *Une part de ma vie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1999, p. 60. 이하 같은 작가의 작품에서 인용한 문장은 (작품명, 페이지 수)로 표기한다. 본 작품은 이하 PMV로 표기.

그러한 비극성을 무대 위에 형상화하고자 했다는 점에서, 고대 그리스 비극에서부터 셰익스피어와 라신 비극을 지나 현대 부조리 연극에 이르기까지 연극의 유구한 역사 속에서 극작가들이 해내고자 했던 작업의 맥을 잇는다. 그런데 연극이 시대를 초월하여 인간이 처한 비극을 설명하고자 노력해 왔다고는 해도, 비극의 구체적인 내용이나 모습은 시대에 따라 계속해서 변화해 왔다. 따라서 콜테스가 ‘현대의 비극 작가’라고 한다면, 다른 시대와는 구별되는 현대 작가로서 콜테스 고유의 비극적 세계관을 규명하는 것이 우리의 과제가 된다. 콜테스가 파악하는바 세계는 어떠한 구조로 되어 있는가? 콜테스에게 있어서 인간이 처한 비극적인 상황을 결정짓는 것은 무엇인가?

그럼에도 불구하고 콜테스의 비극성을 이해하기 위해서는 우선 앞선 작가들과의 유사성을 짚어볼 필요가 있다. 그 중에서도 베케트 연극은 콜테스 연구에 있어 자주 참조되곤 한다. 브래드비David Bradby는 『목화밭의 고독 속에서*Dans la solitude des champs de cotton*』에서의 딜러와 손님 간의 대화를 『고도를 기다리며*en attendant Godot*』에서의 블라디미르와 에스트라공 사이의 대화의 변주로 본다.⁶⁾ 사라작Jean-Pierre Sarrazac에게 있어 베케트와 콜테스는 모두 “자기가 창조한 등장 인물들의 존엄성과 품위에 공격을 가하”며⁷⁾, “삶 전체를 기나긴 부동의 기다림으로 요약해낸”⁸⁾ 작가들이다. 브뤼넬Pierre Brunel은 현대 프랑스 문학사를 다룬 그의 저서에서 20세기 후반의 연극사를 “베케트부터 콜테스까지(De Beckett à Koltès)”라는 표제로 요약한다.⁹⁾ 그에게 있어서도 콜테스 연극은 베케트 연극의 연장선상에서 파악될 수 있는 것이다.¹⁰⁾

6) David Bradby, Patrice Chéreau, “Bernard-Marie Koltès : Chronology, Contexts, Connections”, *New theatre quarterly* Vol. 13, UK : Cambridge University Press, 1997, pp. 80-82.

7) Jean-Pierre Sarrazac, “Le Pas”, *Europe* vol. 75, Paris : Editions Rieder, 1997, p. 37.

8) *Ibid.*, p. 39.

9) Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 179.

10) « « C’est du Beckett », est-on tenté de dire au sortir de la représentation d’une pièce de Bernard-Marie Koltès. » *Ibid.*, p. 201.

30년이라는 세월의 간극과 분명한 장르적 차이에도 불구하고, 두 작가의 독자들이 공통적으로 감지하게 되는 것은 무엇보다도 세계 인식에 대한 문제이다. 베케트에게 있어 인간의 존재 조건은 더 이상 합리적인 인과율로는 설명될 수 없는 부조리한 것이었다. 출구 없이 닫힌 공간과 끊임 없는 반복에 의한 시간의 파괴로 나타나는 베케트의 세계는 절망의 빛을 띤다.¹¹⁾ 희망 없는 세계, 근원적인 불가능성이라는 인식은 콜테스 연극에서도 그대로 발견된다. 폐쇄적인 공간 구조, 끊임없이 탈주를 꿈꾸지만 결국 그 자리에서 한 발짝도 벗어나지 못하는 인물들을 통해 콜테스가 우리에게 그려 보여주는 세계는 이유나 기원을 알 수 없는 고통이, 작가의 표현에 따르면 ‘저주(malédiction)’가 지배하는 세계다.¹²⁾

그런데 콜테스는 그러한 ‘저주받은 세계’라는 관념을 표현함에 있어서 17세기 고전주의 비극의 형식을 빌리는 전략을 취한다. 콜테스는 파트리스 세로Patrice Chéreau가 연출한 『검둥이와 개들의 싸움*Combat de nègre et de chiens*』 공연 당시 인터뷰에서 다음과 같이 밝힌다.

나는 점점 더 어떠한 리얼리즘과도 멀어지고 있다. 내가 고전주의 비극의 형식들이 필수불가결하다고 느낀다는 것을 실감한다.

Je m'éloigne de plus en plus de tout réalisme. Je me rends compte que j'éprouve comme indispensables des formes qui renvoient à la tragédie classique.¹³⁾

이러한 고백은 이 시기에 콜테스가 고전주의 비극의 형식을 필수적인 것

11) 유광주, 「베케트 극의 시간, 공간, 행위에 관한 연구」, 『한국프랑스학논집』 제 42집, 한국프랑스학회, 2003, pp. 219-244.

12) « De plus en plus, de façon à la fois vague et décisive, je divise les gens en deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. » (PMV, 21)

13) Bernard-Marie Koltès, “Entretien avec Armelle Héliot”, revue *Acteurs*, mars-avril 1983; Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles Cedex : Actes sud, 1999, p. 99에서 재인용.

으로 여겨, 의식적이고 주도면밀한 방식으로 자신의 작품에 적용하고자 했다는 사실을 알 수 있게 해준다. 그는 다른 인터뷰에서 『검둥이와 개들의 싸움』을 집필할 당시 고전주의적인 규칙을 엄격하게 적용하느라고 썼던 텍스트를 절반 가까이 덜어내야만 했다고 고백하기도 한다.¹⁴⁾ 엄격하게 정제된 고전주의의 형식이 라신의 비극적인 세계관을 완성하는 데 유용한 도구가 되어주었듯이, 콜테스 역시 고전주의 비극의 형식을 빌어 현대의 인간이 처한 실존적인 조건을 드러내고자 했던 것이다. 이는 콜테스에게서 드러나는 세계관이 라신의 장세니즘적 세계관과도 유사한 비극성을 띠고 있음을 의미한다.¹⁵⁾ 라신 비극에 있어 ‘죄악(le mal)’이 돌이킬 수 없이 결정적인 방식으로 이미 거기에 존재하는 것으로서의 운명이라고 한다면, 콜테스 연극에서 역시 그러한 방식으로 존재하는 ‘고통(le mal)’이 인물들을 지배하는 운명이 된다.¹⁶⁾

어떠한 인간의 의지로도 저항할 수 없으며 벗어나는 것 또한 불가능한, 인간의 생을 뒤흔드는 사건의 연속으로서 ‘운명(fatalité)’이라는 관념은 라신과 콜테스가 중요하게 공유하는 지점이다.¹⁷⁾ 그런데 라신에게 있어서 인간이 처한 비극적인 운명이 신과의 절대적인 단절에서 비롯되는 것이었다면, 콜테스에게 있어서는 그러한 운명이 어디서 비롯되는지 명백하지 않다. 명백하지 않은 것을 넘어서, 그 기원을 결코 알 수 없다는 절대적인 불가해성이야말로 콜테스가 이해하는 현대적 인간의 조건이다. 바로 이 지점에서 콜테스의 사유는 다시 베케트의 사유와 만난다. 콜테스 연극을

14) « C'est pourquoi dans *Combat de nègre et de chiens* j'ai voulu raconter une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes - malgré moi, car cela m'a beaucoup coûté, au point que j'ai coupé à peu près autant de texte que ce qui en reste, et cependant volontairement » (PMV, 14)

15) 콜테스가 파스칼과 라신의 열렬한 독자였음은 잘 알려진 사실이다. 콜테스는 아주 어렸을 때부터 파스칼을 읽기 시작했고, 『검둥이와 개들의 싸움』을 집필한 1979년에도 다시금 파스칼을 탐독한다. 파스칼과 라신이 공유하는 원죄(le péché originel)의 개념은 콜테스의 생각과 작품에도 많은 영향을 주었다. Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 18, 41 참고.

16) *Ibid.*, p. 41.

17) 문경훈, 「La fatalité et la mort dans les œuvres théâtrales de Bernard-Marie Koltès」, 『불어불문학연구』 제 114집, 한국불어불문학회, 2018, pp. 108-109.

수식하는 용어인 ‘현대 비극(tragédie moderne)’을 현대적인 문제의식을 고전주의 비극의 형식 안에 녹여낸 것’으로 정의한다면, 여기서 ‘비극’의 뉘앙스는 얼마간은 라신에게, ‘현대’의 뉘앙스는 얼마간 베케트에게 있는 셈이다.

그렇다면 콜테스의 작품은 라신과 베케트라는 이전 세대 작가들의 작품의 변주일 뿐인가? 세계에 대한 인식과 태도, 그리고 그에 따른 극작의 요소들에 있어서 콜테스는 분명하게 한 발짝 더 나아간다. 이는 무의미와 절망의 세계로부터 총체성을 회복하고자 하는 부단한 싸움으로 드러난다.¹⁸⁾ 해답이라는 것이 있을 수 없는 세계에서 해답을 찾아 헤매는 끈질긴 움직임은 균형과 파괴, 탈주와 감금의 반복을 만들어낸다. 또한 콜테스에게는 타자와 나 사이에 놓인 심연을 극복하고 타자와 관계 맺고자 하는, 성취되지 않는 강렬한 욕망이 있다. 『숲에 이르기 직전의 밤 *La Nuit juste avant les forêts*』에서 화자는 비록 한 마디의 대답도 없을지라도, 대답을 듣지 못한 채 연극이 끝날지라도, 부서져버린 세상에 내리는 빗속에서 낯선 상대를 “친구(camarade)”라 부르며 끊임없이 말을 건다. 실존에 대해 환상을 갖길 거부하면서도 끝까지 절망으로 결론내리지 않는 그 고집스러움으로 인해 콜테스 연극은 라신과도 베케트와도 분명한 차별성을 확보한다. 본고는 이러한 차이를 명징하게 드러내줄 수 있는 개념이 바로 시간이라고 믿는다.

세계관이란 결국 특정한 시간성에 기반한다고 할 수 있다. 이를테면 불교적 세계관은 윤회라는 순환적 시간성 위에, 기독교적 세계관은 종말론적인 시간성 위에 성립하는 것이다. 그런 의미에서 시간성은 곧 세계관, 그 자체이다. 이러한 문제의식은 라신과 베케트의 비극성 또한 서로 다른 시간성을 통해 설명할 수 있게 해준다. 예정된 파국을 향해 내달려가는 고전주의 비극의 직선적인 시간성은 정합적인 세계를 상징한다. 완결적인 세계의 논리 속에서, 원죄로 말미암아 은총을 잃은 인간의 비참함은 운명의 차원에서 이미 결정된다. 페드르의 마음 속 내밀한 곳에서

18) 조만수, 「베르나르-마리 콜테스 작품의 의미 구조 - 베케트와의 차별성을 통해서」, 『프랑스 문화연구』 제 15집, 한국프랑스문화학회, 2007, p. 403.

어찌할 바 없이 솟아나는 정념조차 어머니인 파지파에의 세대에서부터 이미 예정된, 저주받은 운명에 의한 것이다. 인간이 할 수 있는 일이라고는 스스로의 비참함을 이성적으로 의식하고 관망하는 것 뿐이다. 이러한 성격의 비극성은 감긴 실타래가 빠르게 풀려가듯, 과녁을 겨냥해 쏜 총알이 날아가 꽃히듯, 정해진 종착지를 향해 단숨에 나아가는 직선적인 시간으로 표현된다. 반면, 현대 부조리극의 시간은 순환적이며, 따라서 결국에는 그 의의를 상실한다. 이러한 시간성은 더 이상 정합적이지 않은, 의미가 해체된 세계를 보여준다. 『고도를 기다리며』에서 반복되는 하루하루는 조금씩 미묘하게 차이가 있지만, 결코 축적되지 않는 시간인 것으로 드러난다. 오늘 온 포조와 럭키는 어제를 기억하지 못하며, 전령으로 온 아이 역시 늘 처음이라는 듯이 고도는 내일 온다는 메시지를 전할 것이다. 이오네스코의 『수업 *La Leçon*』의 결말에서 역시, 우리는 선생의 궤변과 학생 살해 행위가 이미 수도 없이 반복되어 왔으며 또 계속해서 반복될 것이라는 사실을 깨닫는다. 이처럼 부조리극이 갖는 비극성은 끊임없이 반복됨으로써 화석화되는 시간 속에 갇히는 무한도돌이표의 비극성이다. 결국 시간성을 분석하는 것은 텍스트에 표현된 세계관을 분석하는 작업과 다르지 않다.

우리는 분석의 대상으로 『사막으로의 회귀 *Le Retour au désert*』를 선택했다. 『사막으로의 회귀』 이전 콜테스 작품의 시간성은 고전주의에서 빌려온 시간성이거나(『검둥이와 개들의 싸움』, 『서쪽부두 *Quai ouest*』) 베케트적인 미니멀한 시간성에 가까운 것이었다(『숲에 이르기 직전의 밤』, 『목화밭의 고독 속에서』). 그런데 『사막으로의 회귀』는 이러한 두 경향으로 포섭되지 않는 새로운 시간성을 보여준다. 그러한 의미에서 『사막으로의 회귀』는 시간이라는 측면에 있어서 콜테스의 고유한 특징을 거의 완성에 가깝게 구현한 작품이라고 할 수 있다. 그렇다는 것은 이 작품에 이르러 콜테스의 세계 인식에도 어떠한 변화가 있었다는 의미이기도 하다. 이러한 가정에 입각하여 우리는 『사막으로의 회귀』에서 새로이 구축되는 시간성을 통해 콜테스의 비극적인 세계관이 발전해가는 양상을

살펴보고자 한다.

『사막으로의 회귀』는 알제리 독립 전쟁 시기 프랑스 동부 도시를 배경으로 하는 작품이다. 따라서 이 작품은 역사와 정치, 이데올로기 등의 관점에서 많은 관심을 받아 왔다. 뽀띠장André Petitjean의 감수 하에 출판된 연구서 『베르나르-마리 콜테스, 텍스트와 컨텍스트*Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes*』¹⁹⁾에는 지리적, 역사적, 전기적 맥락에서 콜테스의 작품들을 독해한 다양한 연구자들의 작업이 집대성되어 있다. 이 책의 상당 부분은 작가가 경험했을 60년대 메스의 상황을 이해할 수 있는 자료들, 그리고 알제리 전쟁이라는 역사적 현실이 『사막으로의 회귀』라는 작품에서 어떻게 문학적으로 변용되고 있는지에 대한 연구들로 채워져 있다. 그 외에도 콜테스 연극을 육체의 문제로 접근한 문세프Donia Mounsef의 연구를 꼽을 수 있다.²⁰⁾ 문세프는 『사막으로의 회귀』에서 육체가 이데올로기와 개인 간의 폭력적인 격전의 장이 되고 있음을 지적한다.²¹⁾ 클레핑거Kathryn Kleppinger 또한 이 작품을 프랑스의 국가 정체성과 민족적 순수성이라는 이데올로기에 난 균열을 드러내는 작업으로 이해한다.²²⁾ 한편, 파트리스Stéphane Patrice에게 있어서 『사막으로의 회귀』는 거시적인 역사(l'Histoire)에 대한 미시적인 개인들의 이야기(l'histoire)이다.²³⁾ 특히 그는 이 작품이 “단순한 가족 이야기가 아니”²⁴⁾며, “알제리 전쟁이 작품의 심장부에 위치하고 있음”²⁵⁾을 강조한다.

그런데 우리는 반대로, 이 작품이 단순히 “알제리 전쟁에 대한 회곡이

19) André Petitjean, (éd.), *Bernard-Marie Koltès : Textes et contextes*, Université Paul Verlaine-Metz, 2011.

20) Donia Mounsef, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris : L'Harmattan, 2005.

21) *Ibid.*, pp. 153-177.

22) Kathryn Kleppinger, “Questioning the Nation : Ambivalent Narratives in *Le Retour au désert* by Bernard-Marie Koltès”, *Working Papers in Romance Languages* Vol. 2 : Iss. 1, Article 3, University of Pennsylvania, 2007.

23) Stéphane Patrice, *Koltès subversif*, Paris : Éditions Descartes & Cie, 2008. pp. 177-201.

24) *Ibid.*, pp. 186-187.

25) *Ibid.*, p. 185.

아니”²⁶⁾며, 가족이야말로 이 작품의 심장부에 위치하고 있다는 전제에서 출발하고자 한다. 『사막으로의 회귀』의 배경이 되는 프랑스 동부 도시는 여러 가지 면에서 콜테스가 어린 시절을 보냈던 메스Metz를 떠올리게 한다. 1960년 당시의 역사적인 사건들이 열두 살의 콜테스에게 주었을 인상과 이에 대해 어른이 된 콜테스가 “나중에서야 가지게 된”²⁷⁾ 견해가 이 작품의 독해에 있어서 중요한 축을 이루고 있는 것은 사실이다. 그러나 텍스트에 산재해 있는 역사적인 요소들이 주는 인상을 일단 견어내고 나면, 거기에 가족이라는 해묵은 주제가 이 희곡을 굴러가게 하는 핵심적인 동력으로 자리 잡고 있다는 사실을 발견하게 된다.

우리는 콜테스가 열두 살의 기억을 다시 마주하기로 했다는 것의 의미를 보다 내밀하고 개인적인 차원에서 이해해보고자 한다. 『사막으로의 회귀』는 무엇보다도 한 가족의 역사와 남매간의 불화를 다루는 가족 희비극이기 때문이다. 사실 가족은 콜테스의 오랜 주제였다. 콜테스가 20대에 쓴 습작인 『유산*L'Héritage*』에서는 가족의 테마가 전면에서 드러난다. 그리고 말년에 와서 다시금 가족이라는 주제에 골몰했던 것으로 보이는 콜테스는 『리처드 3세*Richard III*』와 『리어왕*King Lear*』이라는 셰익스피어의 가족 비극들에 관심을 갖기도 한다.²⁸⁾ 1989년 콜테스가 에이즈로 사망하기 전 연속적으로 집필한 『서쪽 부두』와 『사막으로의 회귀』, 『로베르토 주코*Roberto Zucco*』는 모두 가족 안에서 일어나는 갈등과 폭력을 다룬다. 그중에서도 『사막으로의 회귀』는 콜테스의 유년시절의 기억에서 출발하는 희곡이라는 점에서 특별하다.

콜테스에 따르면, 그에게 있어서 『사막으로의 회귀』는 자기 과거에 대해

26) « J'ai vécu l'arrivée du général Massu, les explosions des cafés arabes, tout cela de loin, sans opinion, et il ne m'en est resté que des impressions - les opinions, je les ai eues plus tard. J'ai tenu à ne pas écrire une pièce sur la guerre d'Algérie, mais à montrer comment, à douze ans, on peut éprouver des émotions à partir des événements qui se déroulent au dehors. » (PMV, 115)

27) *Ibid.*

28) « Je termine actuellement l'écriture d'une pièce; peut-être me remettrai-je ensuite à traduire Shakespeare, soit *Richard III*, soit *Le Roi Lear*. » (PMV, 133)

말하는 작업이다.

그건 아마도 40살 즈음에 쓸 만한 회곡이지요... 그러니까... 느닷없이, 자기 과거에 대해서, 그런 것들에 대해서 말하는 거예요. 그것도 아득한 과거에 대해서. 아주 먼 기억들을 가지고서 말이죠.

C'est peut-être la pièce de 40 ans... C'est-à-dire... tout d'un coup, parler de son passé, parler de choses comme ça. De très loin en plus. Avec des souvenirs très lointains.²⁹⁾

그렇다고 해서 이 회곡에 ‘자전적인’이라는 수식어를 붙이는 것은 적절하지 않아 보인다. 콜테스가 “자기 과거에 대해 말하는” 방식은 직접적이기보다는 은유적이고 상징적이다. 그는 일어난 일을 사실주의적인 방식으로 재현하는 대신, “아주 먼 기억들” 속에 자리 잡고 있는 원형적인 이미지들을 길어 올려 허구의 이야기 속에 배치한다. 그렇게 해서 작가가 미학적으로 성취하고자 하는 바는 추억에 대한 개인적인 차원의 회고도, 역사에 대한 집단적인 성찰에의 요구도 훨씬 넘어서는 것이다.

우리는 『사막으로의 회귀』가 세계에 대한 총체적인 감각으로서의 세계관을 가족이라는 원초적인 단위 안에서 재발견하기 위한 탐색의 글쓰기라고 본다. 『사막으로의 회귀』에서 세계는 세르쁘누아즈 가문의 낡은 저택으로 축소되고, 이 세계를 작동하게 하는 보이지 않는 힘의 원리는 저택에서 벌어지는 이상한 일들로 그 모습을 드러낸다. 저택에 살고 있는 인물들은 “저주받은 자들과 그렇지 않은 자들”³⁰⁾로 양분된다. 가족은 이 세계가 어떠한 모양으로 존재하는지를 드러내는 형상물이 된다. 이렇게 해서 가족의 형상을 통해 이야기되는 이 세계의 구조에 대한 하나의 설명 방식이, 즉 하나의 새로운 신화가 탄생한다.

29) Bernard-Marie Koltès, “Juste avant la nuit” entretien avec Lucien Attoun (22 novembre 1988), *Théâtre/Public* n° 136-137, juillet 1997, p. 38.

30) « De plus en plus, de façon à la fois vague et décisive, je divise les gens en deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. » (PMV, 21)

그러한 맥락에서, 본 연구는 『사막으로의 회귀』에서 드러나는 가족의 테마에 주목하며 신화적 형상을 통해 이를 독해하고자 하는 경향의 연구들과 상당부분 문제의식을 공유한다. 그 중에서도 그루Andréa Grewe³¹⁾와 브랑쿠르Vincent Brancout의 연구는 작품의 신화적인 요소들을 풍부하게 다루고 있다는 점에서 괄목할 만하다. 특히 『사막으로의 회귀』에서의 신화의 위상을 ‘불안정한(précaire)’ 것으로 정의하는 브랑쿠르는 이 작품에서 신화들이 독특한 변형을 거쳐 차용되고 있음을 밝히고, 무엇보다도 가족의 모습, 즉 남매간의 대립과 그 관계의 재건에서 가장 핵심적인 신화적 형상이 드러나고 있음을 날카롭게 지적한다.³²⁾ 한편, 콜테스 고유의 세계관에 주목한 연구자로는 데스포르트Bernard Desportes를 들 수 있다. 데스포르트는 콜테스에게서 밤과 흑인, 공백과 심연, 심연과 구멍, 외설과 죽음 등의 이미지의 조합이 불가능성이라는 지점으로 수렴한다는 점을 밝힘으로써 비극적 세계관이라는 콜테스의 관점을 조명한다.³³⁾

본 논문은 총 세 부분으로 구성된다. I부에서는 우선 콜테스가 시간을 다루는 방식이 『사막으로의 회귀』에서 결정적으로 변화하고 있음을 확인한다. 그동안 『사막으로의 회귀』는 다소 바로크적인 인상을 주기는 해도 여전히 연대기적인 시간 순서를 따르는 것으로 이해되어 왔다. 그러나 우리는 텍스트에서 시간을 지시하는 부분들을 주의 깊게 읽어감으로써 이 작품의 시간이 기존의 직선적인 시간 개념을 해체하고 있음을 밝힐 것이다. II부에서는 『사막으로의 회귀』에서 시간이 콜테스 고유의 비극적 세계관인 ‘저주받은 세계’를 구조하는 방식을 살펴본다. 이는 작품 안에

31) Andréa Grewe, “Réalité, mythe et utopie dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* n° 46, l’Association internationale des études françaises, 1994, pp. 183-201.

32) Vincent Brancourt, “Comment en finir? : Le statut précaire du récit mythique dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”, *The geibun-kenkyu : journal of arts and letters* n° 91, Tokyo : Keio gijuku daigaku geibun gakkai, 2006, pp. 257-289.

33) Bernard Desportes, *KOLTÈS la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu : La Bartavelle éditeur, 1993.

서 서로 다른 시간성들이 상호 관계 맺는 양상을 살펴봄으로써 콜테스가 세계의 악을 어떠한 구조로 그려내고 있는지 이해하는 작업이 될 것이다. Ⅲ부에서는 결말의 의미를 규명하는 것을 중심으로 분석을 시행한다. ‘저주받은 세계’의 시간을 무화하고 등장하는 새로운 시간이 절망에 대항하는, 그러나 그 성공 여부를 조금도 보장하지 않는 미확정의 시간임을 이해함으로써, 최종적으로는 『사막으로의 회귀』에 나타나는 콜테스적 세계관의 특징을 추출해보고자 한다.

본 론

콜테스 연극은 ‘현대 비극(tragédie moderne)’이라는 용어로 설명되어 왔다. 그런데 ‘현대’라는 용어는 일차적으로는 작품이 탄생한 시대를 의미하므로 당연히 받아들일 수 있는 것이라 해도, ‘비극’은 현대가 아닌 다른 시대의 예술, 즉 고대 그리스 비극 혹은 17세기 프랑스 고전주의 비극이라는 특정한 형식의 장르를 말한다. 그러므로 이는 무엇보다도 작품의 구조적인 차원에 대한 이야기가 된다.

위베르스펠트Anne Ubersfeld는 콜테스의 주요 작품들에서 고전주의적이라 할 수 있는 구조를 발견하고 이를 기준으로 해당 작품들의 형식상의 특징들을 검토한다.³⁴⁾ 위베르스펠트가 주목한 특징 중 하나는 고전주의 비극의 규칙, 그 중에서도 삼단일 법칙(*la règle des trois unités*)이 콜테스의 극작법에 지속적인 영향력을 행사한다는 것이다. 『검둥이와 개들의 싸움』은 이러한 규칙을 구조적으로 가장 정확하게 구현하고 있는 작품이라 할 수 있다. **장소**는 아프리카의 다리 건설 공사현장으로, 무장한 흑인들이 망을 보는 감시탑과 울타리에 의해 닫혀 있으면서도 내부적으로는 분할된 하나의 공간이 배경이 되고 있으며, **시간**은 약 12시간으로 압축되어 있고, **행위** 역시 살인의 결과로서의 일련의 행동들이라는 하나의 큰 줄기로 이루어져 있다. 부둣가의 버려진 컨테이너 창고를 배경으로 자살하려는 한 남자의 행동을 중심으로 전개되는 『서쪽 부두』 역시 유사한 구조를 취하고 있다.

그런데 콜테스의 마지막 작품인 『로베르토 슈코』에서 드러나는 양상은 다르다. 배경이 되는 장소가 다양하며, 작중 시간 역시 유추하기 어렵고, 한 눈에 알아볼 수 있는 단일한 행위가 존재하지 않는 것처럼 보이는 것이다. 위베르스펠트는 이에 대해 극 전체 차원에서보다는 “각각의 시퀀

34) Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 99-110.

스가 장소의 단일, 시간의 단일, 행위의 단일을 갖춘 짧은 비극 (mini-tragédie)”³⁵⁾이라고 해명한다. 그러나 각각의 시퀀스만을 두고 따진다면 콜테스 작품이 아니더라도 대부분의 회곡이 그러한 분석에 들어맞는다고 할 수 있을 것이고, 또 ‘단일(unité)’이라는 개념이 애초에 한 작품의 총체적인 면을 염두에 두고 고안되었다는 역사적 사실을 고려한다면 이러한 설명은 충분한 설득력을 갖지 못하는 것처럼 보인다. 또 그러한 해명이 일면 타당하다고 해도, 1979년의 『검둥이와 개들의 싸움』과 마지막 작품인 1989년의 『로베르토 주코』 사이에 큰 차이가 있다는 것은 무시할 수 없는 사실이다. 어떻게 해서 이러한 간극이 생겨나게 된 것일까?

그 사이에 『사막으로의 회귀』가 위치한다. 『로베르토 주코』에서 시간과 공간을 다루는 작가의 태도가 변화했다면, 그보다 1년 앞서 집필된 『사막으로의 회귀』에서는 시간을 다루는 태도에 처음으로 변화가 생긴다. 배경이 되는 장소는 프랑스 시골 마을의 저택으로, ‘내부적으로 분할되어 있으면서도 한정된 단일한 공간’이라는 점에서 이전 작들과 동일한 특징을 가지지만 시간에 있어서는 더 이상 그렇지 않은 것이다. 따라서 시간이라는 관점에서 『사막으로의 회귀』를 검토하는 것은 작가의 작품 활동의 역사 속에서 유의미한 변화의 순간을 포착해내는 일이 될 수 있다.

특별히 주의를 기울이지 않으면 『사막으로의 회귀』에서의 시간의 변화는 전작들로부터 이어지는 흐름 속에서 그저 변칙적인 수준의 변화인 것처럼 보이기도 한다. 주요한 사건들이 약 이틀 이내의 시간 동안 벌어지고, 마지막 장 직전에 갑작스럽게 약 9개월 정도의 공백이 있는 다음 극이 마무리되는³⁶⁾ 것으로 생각되기 쉽기 때문이다. 그렇다면 시간은 『서쪽 부두』와 비슷한 48시간 정도이고, 거기에 9개월 후의 에필로그가 붙는 형태가 된다. 그러나 텍스트를 잘 들여다보면 그러한 인상은 착시효

35) *Ibid.*, p. 110.

36) « Quant au *Retour*, dont la durée apparente devrait ne pas excéder deux jours, une provocation humoristique prolonge la durée jusqu'à neuf mois. » *Ibid.*, p. 119.

과에 가깝다는 것을 알 수 있다. 『사막으로의 회귀』는 이틀이 아니라 가을부터 시작해서 겨울을 거쳐 그 다음해 봄, 그리고 여름까지 이르는 상대적으로 긴 시간을 포함하고 있을 뿐만 아니라, 시간의 흐름을 재현하는 데 있어서도 선적인 배열을 따르고 있지 않다. 이전 작품들과 비교할 때 시간을 다루는 방식에 있어서 확연한 변화가 나타난 것이다. 무엇이 이러한 변화를 야기했을까?

1987년 콜테스는 뤽 봉디Luc Bondy의 의뢰로 1988년 3월 8일부터 5월 15일까지 낭테르 아망디에Nanterre-Amandiers 극장에서 상연될 셰익스피어의 『겨울 이야기Conte d'hiver』를 번역하게 된다. 『겨울 이야기』 번역 작업을 기점으로 유의미한 변화가 발생한 것은 확실해 보인다.³⁷⁾ 1988년 가을에 초연 및 출판된 『사막으로의 회귀』는 장르적인 측면에서도 희극적인 요소가 두드러질 뿐만 아니라, 초자연적이고 바로크적인 요소까지 포함하고 있다. 이는 콜테스의 이전 작품들과는 확연히 차별화되는 특징이다. 『겨울 이야기』의 번역이 콜테스에게 인상적인 작업이었음은 악퇴르Acteurs지와 인터뷰를 통해서도 짐작할 수 있다.

그건 굉장한 경험이었다. 나는 오로지 내 즐거움을 위해서 셰익스피어 번역을 다시 시작할 생각이다. 이 친구는 내게 자유를 가르쳐 주었다.

Ce fut une expérience incroyable; je referai une traduction de Shakespeare pour mon seul plaisir. Ce mec m'a appris la liberté.
(PMV, 90)

살라도Salado에 따르면 “콜테스에게 있어 셰익스피어는 자유로움의 대가였으며, 셰익스피어를 읽고 번역하는 일은 그를 자유롭게 하는 효과를 낳았다”³⁸⁾. 구조적으로 견고하게 조직된 고전주의 형식보다는 셰익스피어 식의 삽화식 극 구성이 콜테스의 새로운 관심사가 된 것이다.³⁹⁾

37) *Ibid.*, p. 62.

38) Régis Salado, “Koltès avec Shakespeare : hériter, adapter, traduire”, *Voix de Koltès*, Anglet : Atlantica-Séguier, 2004. p. 157.

『사막으로의 회귀』에서 콜테스는 셰익스피어적이라 할 수 있을, 어쩌면 그보다도 더 자유로운 시간의 재현 방식을 보여준다. 지금부터 『사막으로의 회귀』의 시간이 고전주의적인 의미에서도 고대 그리스적인 의미에서도 시간의 단일이라는 개념에서 완전히 벗어난, 시간에 대한 새로운 관념을 도입하고 있음을 확인하고자 한다. 콜테스가 고전주의의 법칙을 재해석하여 자신만의 극작법으로 승화하였듯, 셰익스피어로부터 받은 영감이 『사막으로의 회귀』의 시간 안에서 어떤 구체적인 모습을 획득하고 있는지 살펴볼 것이다.

39) 『사막으로의 회귀』가 이전 작품들과는 다르게 희극적 요소와 비극적 요소가 적절히 배합된 작품인 것은 『겨울 이야기』의 영향이라 짐작해볼 수 있다. 결말에서 평화와 균형을 되찾는 『겨울 이야기』에 비해 『사막으로의 회귀』는 완전한 해피엔딩은 아니지만, 다른 작품들에서는 발견되지 않았던 미래로 열리는 듯한, 여전히 모호하지만 어딘가 희망적인 뉘앙스를 주는 듯한 결말은 셰익스피어의 작품이 준 새로운 영향력이라고 봐도 좋을 것이다. 게다가 『겨울 이야기』는 시간을 다루는 방식에서도 특기할만 하다. 겨울의 전반부와 봄의 후반부 사이에 위치한 4막 1장에 시간을 의인화한 존재가 등장하는데, ‘타임(Time)’이라는 이름의 이 인물은 시간 그 자체이자 시간을 초월하는 권능자다. 이렇게 셰익스피어는 연극에 16년이라는 긴 세월의 간극을 도입한다. 뿐만 아니라 『겨울 이야기』의 마지막 장면은 시간을 되감는 듯한 환상을 준다. 죽은 왕비의 조각상이 음악소리와 함께 생명을 얻어 살아 움직이게 되는 것이다. 물론 모두가 죽었다고 믿었던 왕비가 실은 살아있었고 왕을 놀라게 하기 위해 조각상으로 분해 있었던 것일 뿐이지만, 시간을 되돌려 죽음을 무효화하고 무덤에서 되살아난 것처럼 느껴지기에 충분한 연출이다. 이 ‘왕비의 부활’ 장면은 레온티스 왕이 과거에 저지른 치명적이고 뼈아픈 과오를 회복할 수 있고 치유할 수 있는 것으로 만들어준다는 점에서 매우 중요하다. 타임의 대사에 등장하고 있는 모래시계는 반대 방향으로 뒤집어 돌릴 수 있는 시계로, 거꾸로 흐르는 시간성을 보여주는 상징물이다. 이처럼 『겨울 이야기』에서 셰익스피어는 무척 자유롭게 시간을 다루는 모습을 보여준다. 『겨울 이야기』의 시간구조 분석에 대해서는 강재원, 「셰익스피어의 겨울이야기에 내재한 시간구조의 역할과 의미」, 『현대영미어문학』 제 26권, 현대영미어문학회, 2008, pp. 85-99를 참고.

I. 직선적 시간의 해체

I -1. 살랏 기도 시간

『사막으로의 회귀』는 막과 장의 제목이 매겨져 있는 방식이 독특하다. 우선, 전통적인 회곡의 형식대로 ‘1막 1장’, ‘2막 1장’ 하는 식으로 각 막마다 장의 숫자가 새로이 시작하는 것이 아니라, 1장부터 18장까지의 장이 1막부터 5막까지의 각 막에 서너 개씩 배정되어 있다. 막의 제목들은 프랑스어가 아닌 아랍어로 되어 있다. 모든 막 제목이 그러한 것도 아니다. 2막과 5막에는 아예 제목이 없이 숫자만 붙어 있다. 장 제목의 경우 어떤 장에는 프랑스어 제목이 붙어 있고, 어떤 장에는 아랍어 제목이 붙어 있다. 그런데 또 대부분의 장은 제목 없이 숫자만 매겨져 있다. 제목이 있는 장은 3장, 4장, 6장, 12장, 13장, 17장, 18장 뿐이다. 이처럼 일관성을 찾아보기 어려워 보이는 구성과 제목 부여 방식은 회곡에 분열적이고 해체적인 인상을 부여한다.

제목의 아랍어가 무엇을 의미하는지에 주목한다면 회곡이 시간을 문제 삼고 있음을 알게 된다. 회곡의 부록에 수록된 아랍어 번역에 따르면,⁴⁰⁾ 막과 장의 제목인 소브(SOBH), 조르(ZOHR), 이샤(’ICHÂ), 마그리브(MAGHRIB)는 각각 이슬람 신도가 매일 의무적으로 행하는 기도인 살랏(salat) 기도의 다섯 시간대 중의 하나이다. 소브는 아침기도를 드리는 시간으로, 새벽에 햇살이 지평선 위에 나타나기 시작하는 때부터 해가 완전히 뜰 때까지이다. 정오기도 시간을 의미하는 조르는 일출과 일몰의 정확히 중간 지점, 즉 해가 가장 높이 떴을 때 시작되어 다음 기도 시간에 끝난다. 오후기도 시간인 아스르(’AÇR)는 태양이 최고점을 지난 후 수직

40) « Les cinq prières quotidiennes de la religion islamique sont, selon l’heure du jour, *sobh* (l’aube), *zohr* (vers midi), *’açr* (l’après-midi), *maghrib* (le soir), et *’ichâ* (la nuit). » Bernard Marie-Koltès, *Le Retour au désert* suivi de Cent ans d’histoire de la famille Serpenoise, Paris : Les Éditions de Minuit, 1988, p. 87. 이하 RD로 표기.

으로 세운 막대기의 길이와 그림자 길이가 같아질 때인 약 3시 30분부터 시작되어 해가 질 때 끝난다. 저녁기도의 마그리브는 해가 지평선 아래로 완전히 내려갔을 때부터 시작된다. 마지막으로 밤의 기도인 이샤는 하늘에서 아주 희미한 빛까지도 사라져 완전한 어둠이 도래했을 때 시작되어 다시 새벽에 햇살이 지평선 위에 나타나기 시작하는 아침기도 시간 직전에 끝난다.⁴¹⁾

1막 제목인 소브가 첫 번째 기도 시간인 새벽을 의미하고 2막 6장의 제목인 조르는 두 번째인 정오기도 시간을 의미한다. 따라서 시간 순서대로 1막은 소브(새벽), 2막은 조르(정오), 3막은 아스르(오후), 4막은 마그리브(저녁), 5막은 이샤(밤) 순으로 제목을 붙이는 것이 자연스러워 보인다. 그런데 3막과 4막의 제목은 시간 순서를 혼란시킨다. 4막의 제목 마그리브는 다섯 시간대 중 네 번째인 저녁기도를 의미하기에 제목으로 적절해 보이는 반면, 다섯 시간대 중 마지막, 밤의 기도를 의미하는 이샤는 5막이 아닌 3막에 붙어 있는 것이다. 그렇다면 3막과 5막의 순서가 뒤바뀌어 있는 것일까? 5막에는 카페 사이피Saifi가 폭파되고 아지즈Aziz가 사망하는 대단원의 16장, 그리고 아드리앵Adrien과 마틸드Mathilde가 집과 공장을 버리고 떠나는 결말의 18장이 포함되어 있기에, 순서를 바꾸는 것은 불가능하다. 그렇다면 적어도 이샤(밤)라는 제목의 3막과 마그리브(저녁)이라는 제목의 4막이 순서가 바뀌어 있는 것은 아닐까? 3막과 4막의 내용을 자세히 들여다보면 이러한 추측 역시 맞지가 않다. 3막 10장에서 마티유Mathieu는 아랍인 거리에 있는 사창가, 카페 사이피의 존재를 처음으로 알게 된다.⁴²⁾ 그런데 4막 13장에서는 아지즈가 입대

41) 살라트 기도의 정확한 시간대에 대해서는 이슬람교 내에서도 종파 및 학파에 따라 미세하게 이견이 있으며, 기도의 명칭 및 영문 표기 역시 지역에 따라 차이가 있다. 여기서는 작품에서 사용한 명칭을 기준으로 설명하였다. 관련해서는 Mi Huang-fu, 김정위 역, 『이슬람 사전』, 서울 : 학문사, 2002의 ‘살라트’ 항목 참조.

42) « MATHIEU. - [...] Et maintenant tu me dis qu'il y a même des endroits où l'on voit des femmes, où elles se laissent toucher? Ici, dans cette ville? Moi qui vis ici depuis plus de vingt-cinq ans, je ne le savais pas, et toi tu as déjà découvert tout cela. [...] » (RD, 51)

영장을 받고 슬퍼하는 마티유를 달래고자 오늘 밤 카페 사이피에 가자고 제안한다. 이때 이미 카페 사이피는 마티유가 아직 한 번도 가보지 않은 장소가 아닌, 늘 함께 가곤 했던 장소로 제시된다.⁴³⁾ 따라서 막들 사이의 순서가 통째로 뒤바뀌어 있을 것이라는 가설은 폐기된다.

시간의 흐름을 나타내는 것이 아니라면 소브, 조르, 이샤, 마그리브는 무엇을 의미하는가? 알고 보면 명백하지만 쉽게 감지되지 않는 구성상의 특징을 파악하기 위해서는 시간을 나타내는 지시문과, 인물들의 대사 중 시간을 지시하는 표현들을 보다 세심하게 살펴볼 필요가 있다.

1장부터 4장까지가 속한 1막의 소브(새벽)부터 살펴보자. 1장의 지시문은 “이른 아침(*le petit matin*)”이라고 시간대를 특정하고 있다. 2장은 1장에서 바로 이어지는 내용이므로 똑같이 아침 시간대이다. 3장은 마틸드가 “아침 먹을 시간까지 침대에서 움직이지 않겠다”⁴⁴⁾고 하는 것으로 보아 마찬가지로 새벽이다. 4장 역시 “이렇게 아침 일찍 어딜 가느냐”⁴⁵⁾는 아드리앵의 대사를 통해 아침 시간대라는 것을 알 수 있다. 8장부터 11장까지가 속한 3막의 이샤(밤)도 같은 식이다. 8장과 10장의 지시문은 “밤(*la nuit*)”이라는 시간대를 밝히고 있다. 11장에서는 “이 집에서는 다들 잠들었군”⁴⁶⁾이라는 공수부대원의 대사를 통해 밤이라는 것을 알 수 있다. 단, 아드리앵 일당이 비밀회의를 하는 9장에서는 유일하게 시간을 지시하는 표현이 없다.

4막 마그리브(저녁)의 경우는 논리적인 유추가 필요하다. 12장은 마틸드와

43) « AZIZ. - Mon vieux Mathieu, ne sois pas triste. On ira ce soir chez Saïfi, tu oublieras ta tristesse.

MATHIEU. - Je ne veux pas oublier ma tristesse. » (RD, 66)

44) « MATHILDE. - Non, je ne veux pas bouger. J'ai mis des heures à chauffer ces draps, et maintenant, je ne bougerai plus jusqu'au petit déjeuner. [...] » (RD, 18)

45) « ADRIEN (*surgissant devant Mathieu*). - Où vas-tu? Il est tôt, tu n'as pas pris de petit déjeuner. Où vas-tu, avec une pareille tête de comploteur? » (RD, 21)

46) « PARACHUTISTE. - Tout le monde dort, dans cette maison, colonel. » (RD, 54)

파티마가 자려고 침대에 누워 있는 장면에서 시작한다. 정확한 시간을 나타내는 표현이 나오지는 않지만, 마그리브가 지시하는 시간이 해가 지 평선으로 넘어간 직후부터 하늘에서 어스름한 빛까지도 완전히 사라질 때까지이므로, 인물들이 자려고 누워 있다면 12장의 장면이 이 시간대에 일어났으리라 추측할 수 있다. 13장에서도 시간에 대한 표현이 제시되지는 않지만, 이 장이 저녁 시간대라는 것은 마암 퀴뢰Maame Queuleu의 대사에서 드러난다. 13장에서, 마암 퀴뢰의 표현에 따르면, “마틸드와 주인은 거실에서 토라져 있다”⁴⁷⁾. 6장의 마암 퀴뢰의 대사를 참고한다면, 마틸드와 아드리앵이 토라져(bouder) 있다는 것이 곧 저녁 시간대임을 의미한다는 것을 알 수 있다. 6장에서 마틸드와 아드리앵의 싸움을 말리느라 지친 마암 퀴뢰는 하소연한다. “어쩌서 아침은 항상 소리지르는 것으로 시작해서 저녁은 토라지는 것으로 끝나는 거죠?”⁴⁸⁾ 마암 퀴뢰에게 있어서 “저녁은, 두 사람이 토라져 있는 때”이다. 그녀는 어서 “해가 지고”, “두 사람이 조용히 서로를 미워하”는 마그리브의 시간이 오기를 바란다.⁴⁹⁾ 마틸드의 독백으로 되어 있는 14장이 저녁임은 보다 명확하다. 마틸드가 저녁은 거짓말쟁이이고 자신도 거짓말쟁이이므로, 두 거짓말쟁이가 상쇄되어 진실이 드러난다는 논리를 펼치는 14장에서는⁵⁰⁾ 저녁이

47) « MAAME QUEULEU. - J'aime, Aziz, quand la tristesse règne sur cette maison. Mathilde boude avec Monsieur dans le salon, Mathieu pleure, Fatima gémit et se plaint du froid, Édouard est plongé dans ses livres, tout est calme, silencieux et triste. La maison est à nous. » (RD, 67)

48) « MAAME QUEULEU. - Taisez-vous; j'entends d'ici les éclats de voix de votre frère. Que lui avez-vous fait? Pourquoi la matinée commence-t-elle toujours par des éclats de voix, et les soirées finissent par la bouderie? [...] » (RD, 33)

49) « MAAME QUEULEU. - [...] Vivement le soir, quand vous boudez; au moins, on peut travailler. Faites que le soleil se couche de plus en plus tôt, et qu'ils se détestent dans le silence. Moi, j'abandonne. » (RD, 37)

50) « MATHILDE (au public). - Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est un menteur; [...] C'est pourquoi je ne parle pas le soir, pour la bonne raison que je suis une menteuse moi-même, je l'ai toujours été et j'ai bien l'intention de continuer à l'être : [...] Alors, entre le soir et moi, cela va mal, car deux menteurs s'annulent et, mensonge contre mensonge, la vérité commence à montrer l'affreux bout de son oreille; [...] Mais silence,

배경이자 주요한 테마로 활용된다.

이상의 검토 끝에, 우리는 소브, 이샤, 마그리브가 이러한 제목이 붙은 막의 장들이 하루 중 어느 시간대에 일어나는지를 지시한다는 것을 알 수 있다. 이러한 규칙은 6장의 제목인 조르(정오)에 있어서도 예외가 아니다. 6장에서 마암 퀴뢰의 대사는 아드리앵은 6시에 일어나고 마틸드는 10시에 일어난다는 사실을 알려 준다.⁵¹⁾ 또 마틸드가 마르트를 두고 “이 여자는 벌써 아침부터 술에 절었네”⁵²⁾라고 하는 것, 아침부터 아드리앵과 마틸드가 이미 한 바탕 크게 싸웠다는 것⁵³⁾ 등으로 미루어 보아, 6장의 시간대는 정오를 향해 가는 늦은 오전 즈음이다.

표로 정리해 보면 이러한 형식적 특징은 더욱 명확하게 드러난다.

막	장	시간대
I SOBH	1	새벽
I SOBH	2	새벽
I SOBH	3 LE SECRET DANS L'ARMOIRE.	새벽
I SOBH	4 MATHIEU S'ENGAGE.	새벽
II	5	
II	6 ZOHR.	늦은 아침-정오
II	7	
III 'ICHÂ	8	밤
III 'ICHÂ	9	
III 'ICHÂ	10	밤
III 'ICHÂ	11	밤

plus de mensonge. Mathilde, le soir te trahit. » (RD, 67-69)

51) « MAAME QUEULEU. - [...] Monsieur se lève à six heures et vous à dix [...] » (RD, 32)

52) « MATHILDE. - Cette femme a déjà picolé si tôt le matin. [...] » (RD, 33)

53) « MATHILDE. - [...] Mais savez-vous qu'il m'a frappée? Pas plus tard que ce matin, pendant que je buvais mon thé, il m'a frappée, et la théière a volé en éclats. Doit-on tolérer cela? » (RD, 36)

IV MAGHRIB	12 AU BORD DU LIT.	저녁
IV MAGHRIB	13 JE NE VEUX PAS Y ALLER.	저녁
IV MAGHRIB	14	저녁
V	15	
V	16	밤
V	17 DE LA RELATIVITÉ TRÈS RESTREINTE.	
V	18 AL-ÎD AÇ-ÇAGHÎR.	

[표 1]

살랏 기도 시간이 제목으로 붙어 있지 않은 장은 대부분 그 내용에서도 시간대를 지시하는 표현을 찾아볼 수 없다. 16장의 경우 플랑티에르가 “당신이 어둠을 틈타 달아날까봐 그러오”⁵⁴⁾라고 하기 때문에 밤이라는 것을 알 수 있고, 15장의 경우도 16장과 거의 동시에 일어나는 장면이므로 밤이라 추정할 수 있지만, 다른 장들에서는 시간대를 추측할 수 있는 표현이 전혀 없다. 한편, 앞서 언급했듯 9장은 막의 제목이 붙어 있는데도 시간대가 드러나 있지 않은 예외적인 경우이다. 유일한 예외인 9장의 경우, 우리가 발견한 규칙에 따라 이샤(밤)에 속하므로 밤 시간대일 것이라고 역으로 추정해볼 수 있을 것이다.

이처럼 살랏 기도 시간이 각 장의 배경이 되는 ‘하루 중의 시간대’만을 보여주는 것이라면, 각 장이 배치된 순서가 시간 순서대로가 아닐 가능성을 생각해볼 수 있다. 지금까지 분석된 바, 『사막으로의 회귀』가 취하고 있는 형식은 하루 중 시간대를 기준으로 장들을 분류해놓은 것에 가까워 보이기 때문이다. 이로써 우리는 이 희곡에서 재현된 시간이 선적인 시간이 아니며, 연대기적인 시간의 흐름을 흐트러뜨리며 재구성되어 있다는 결론을 내리고자 한다.⁵⁵⁾

54) « PLANTIÈRES. - J'ai peur que vous ne vous évanouissiez dans le noir. » (RD, 74)

55) 카트린느 브랭 Catherine Brun 역시 『사막으로의 회귀』의 시간의 흐름이 선적이지 않다고 지적한다 : « Le temps de la pièce n'est donc pas un temps linéaire, mais un temps composite. » 그에 따르면 제목이 붙어있지 않은 2막과 5막에서

I -2. 시간의 재구성

『사막으로의 회귀』는 모호함과 모순됨으로 가득 찬 텍스트이다. 이러한 모순성을 만들어내는 장치 중 하나가 회곡에서 발견되는, 시간의 측면에서 부자연스럽고 논리적인 오류가 발생하는 것처럼 보이는 표현들이다. 모순성은 그 자체로 독자 혹은 관객의 반응을 불러일으키는 연극적 효과가 되기도 한다. 하지만 회곡의 시간이 선적이지 않다고 한다면, 그러한 관점에서 시간상의 모순이 발견되는 부분을 검토해볼 필요가 있다. 그리고 장의 배치를 다시 해봄으로써 이러한 오류가 해결될 수 있다면, 작품에 대해 새로운 사실을 알 수 있을 뿐만 아니라 작가가 시간상에 인위적인 장치를 해놓음으로써 의도했음직한 효과 또한 짐작해볼 수 있게 될 것이다.

실제로 각 장의 순서가 조금씩 뒤바뀌어도 크게 상관이 없어 보이게끔 구성되어 있다는 것이 『사막으로의 회귀』의 큰 특징이다. 이는 일어나는 사건들 간의 인과관계가 뚜렷하지 않고 모호하게 처리되어 있는 데서 비롯한다. 큰 틀에서 보면 변화와 흐름이 존재하기 때문에 각 장의 순서를 완전히 자유롭게 뒤섞어버릴 수 있는 것은 아니지만, 몇몇 장들은 위치를 조금씩 옮겨서 봐도 무리가 없다. 브랭Catherine Brun은 이를 두고 “(『사막으로의 회귀』에서는) 시간이 앞으로 흐르거나 뒤로 흐를 수 있는 것으로 보인다”고 표현한다.⁵⁶⁾ 마티유가 군인이 되겠다며 가출을 시도하고 아드리앵이 이를 막아서는 4장은 원래대로인 3장 뒤에서도 자연스럽게, 마티유의 징집이 확정되는 12장과 13장 이전이라면 논리적으로는 어디에라도 올 수 있다. OAS에 의해 카페 사이피 테러가 모의되는 9장과 마티유가 처음으로 카페 사이피로 향하는 10장 역시 서로 순서가 바뀌어

일어나는 주요 사건들(마틸드의 복수, OAS의 테러)은 시간의 흐름을 기습하고 (surprendre), 혼란시킨다(bouleverser). Catherine Brun, “*Le Retour au désert : un drame messin et algérien*”, *Bernard-Marie Koltès Textes et Contextes*, Université Paul Verlaine-Metz, 2011. pp. 109-122.

56) « Le temps semble avoir le pouvoir d'avancer ou de reculer. » *Ibid.*, p. 120.

도 문제없어 보인다. 이처럼 『사막으로의 회귀』의 장들은 순서의 배치에 있어서 얼마간의 자유를 가진다.

이렇게 보면 5장은 지금보다 뒤에 배치하는 것이 더 자연스러울 수 있어 보인다. 이 장의 가장 큰 사건은 마틸드가 15년 전 과거의 복수로 플랑티에르Plantière의 머리를 강제로 삭발하는 사건이다. 이를 계기로 아드리앵은 친구들에게 신임을 잃을 위기에 처한다.⁵⁷⁾ 사회행동국으로부터 제명될 것이라는 플랑티에르의 으름장에 대응하는 아드리앵의 항변은 꽤나 다급해 보인다.⁵⁸⁾ 이로써 아드리앵은 친구들과의 관계에서 확실히 불리한 위치에 놓이는 듯하다. 그런데 9장의 분위기는 사뭇 다르다. 아무도 더 이상 아드리앵의 집에 오지 않을 것이라는 플랑티에르의 으름장과는 달리 모두가 아드리앵의 집에 모여 있다. 아드리앵은 집을 제공한 주인으로서 당당한 태도이다. 심지어 “조용히 하지 않으면 다들 쫓아내 버리겠다”⁵⁹⁾며 으름장을 놓기도 한다. 이러한 9장의 풍경은 6장에서 아드리앵이 친구들과의 관계에 대해 불안해하며 하는 이야기의 내용과도 다르다. “저 여자는 내가 친구들과 사이가 틀어지게 만들고, 내 친구들한테 욕하고 못할 짓을 하니, 내 친구들은 더 이상 여기 올 엄두도 내지 못하고, 길에서 마주칠 때면 비난에 가득 찬 표정으로 날 쳐다본다고.”⁶⁰⁾ 아드리앵의 친구들은 아무 일 없었던 것처럼 굴기로 한 것일까? 갑자기 친구들

57) « Plantière - [...] Je vais prévenir tout le monde, vous ne serez plus reçu et l'on ne viendra plus chez vous. [...] » (RD, 31)

58) « ADRIEN. - [...] Mais qu'y puis-je? Je ne suis pas responsable de ma sœur; je ne peux pas la tuer. J'ai fait, avec votre aide, Plantières, tout ce que j'ai pu pour l'éloigner d'ici. Mais je ne peux quand même pas la tuer. Je vous dédommagerai pour ce terrible accident. [...] Mathilde, Mathilde, je la tuerais bien, et ses enfants avec elle. Je pourrais être un assassin, oui, mais je te jure, Archibald, que je ne suis pas un traître. » (RD, 31)

59) « ADRIEN. - Cessez ces hurlements, ou je vous mets tous à la porte. » (RD, 50)

60) « ADRIEN. - J'ai deux mots à dire, d'abord. Elle me fâche avec mes amis, elle les insulte, elle les brutalise, et eux n'osent plus venir ici et me font, quand je les croise, une tête pleine de reproches. Pourquoi me reprocher à moi les folies de cette femme? Je ne veux plus payer pour elle. » (RD, 34)

과 관계가 다시 좋아지고, 위신이 회복되었다고 생각해야 하는 것일까? 그보다는 5장에서 벌어진 사건이 9장보다 시간상으로 더 뒤에 오는 것이라고 생각하는 편이 합리적일 것이다.

5장에 대해 생각해볼 수 있는 또 다른 점은 5장과 16장의 시점 사이의 시간적 거리가 극에서 체감되는 것보다 가까우리라는 점이다. 5장이 끝나기 직전, 마틸드에게 삭발을 당한 플랑티에르가 사실은 너도 누나와 한 패가 아니냐며 아드리앵을 추궁하자, 아드리앵은 복수를 제안한다. 마틸드의 딸 파티마Fatima를 사람들 앞에서 미친 여자로 몰아서 감금하자는 계획이다.

아드리앵 - [...] 플랑티에르, 복수하세요. 내가 방법을 알아요. 당신은 경찰서장이잖아요. 보르니 변호사와 도지사 사블롱을 불러 모으세요. 마틸드의 딸은 미쳤어요. 개는 유령이 나타난다고 믿어요. 밤에, 정원에서 말예요. 그 애를 가둬두기에 아주 좋은 구실 아닙니까? 저녁때, 우리 집 정원에 몰래 들어갑시다. 숨어 있자고요. 그 애의 광기의 목격자가 됩시다. [...]

ADRIEN. - [...] Plantières, vengez-vous, et je connais un moyen. Vous êtes préfet de police; réunissez l'avocat Borny, et Sablon, le préfet du département. La fille de Mathilde est une folle; elle croit avoir des apparitions, dans le jardin, la nuit. N'est-ce pas un charmant motif pour la faire enfermer? Glissons-nous, un soir, dans ce jardin; cachons-nous. Soyons les témoins de sa folie. [...] (RD, 31-32)

5장에서 제시된 이러한 음모는 극이 끝나갈 때쯤인 16장이 되어서야 실행된다. 16장은 아드리앵과 플랑티에르가 보르니Borny를 데리고 한밤중 정원에 숨어드는 것으로 시작한다. 이어 파티마가 마틸드와 함께 등장하고, 파티마가 마리 유령과 조우하는 것을 사람들이 훔쳐봄으로써 5장에서 아드리앵이 제안한 장면이 마침내 연출된다. 그런데 5장과 16장 사이에는 너무나도 많은 일이 일어난 후이다. 게다가 그 수많은 일들이 5장의

계획과는 전혀 관련이 없어 보인다. 5장에서 16장으로 극이 진행되는 동안 아드리앵의 복수 계획은 언급도 없고, 암시조차 되지 않으며, 완전히 잊혀진다.

특히 마티유의 사이피 카페 출입을 둘러싸고 일어나는 일들을 그린 8장과 10장, 15장의 내용 때문에 5장과 16장 사이에 꽤 긴 시간이 지난 것 같은 인상이 생긴다. 8장에서 파티마는 자신의 몸을 만지려 드는 마티유에게 여자를 만지려거든 빈민가에 가보라며 매춘을 권한다.⁶¹⁾ 파티마의 영향으로, 매춘을 할 수 있다는 생각을 하게 된 마티유는 10장에서는 파티마의 오빠 에두아르Edouard를 따라 사창가로 향한다.⁶²⁾ 잔뜩 흥분해서 담을 뛰어넘는 마티유는 처음 경험하게 될 쾌락에 매우 신이 나 있다. 사창가에 갈 수 있고, 마침 날씨도 따뜻한 “이런 멋진 세상”은 너무나도 “잘 만들어진 세상”이다.⁶³⁾ 그런데 15장에서 마티유의 태도는 아주 달라져 있다. 10장에서 마티유를 흥분시키던 쾌락이 15장에서는 “역겨운 것”으로 변해 있는 것이다.⁶⁴⁾ 마티유, 아지즈, 에두아르 세 사람 중 누가 돈을 벌 것인지를 두고 실랑이를 벌이기도 한다. 이 때 “왜 항상 나한테 돈을 내라고 하나”⁶⁵⁾는 마티유의 대사로 보아, 15장의 시점에서 마티유는 다른 두 사람과 함께, 익숙해질 정도로 자주 카페 사이피에 출입했다는 것을 알 수 있다. 따라서 10장과 15장 사이에는 하루 이틀 이상, 적지 않은 시간이 흘렀으리라 짐작되는데, 아드리앵이 자기 집 정원에서 다른 사람들과 함께 조카의 미친 짓을 훑쳐본다는 단순한 계획을 공모하고 실행하기

61) « FATIMA. - Eh bien, sors, va dans les bas quartiers. Il y a plein de femmes que l'on paie pour qu'elles se laissent regarder et, si tu mets un peu plus d'argent, elles se laissent même toucher; [...] » (RD, 44)

62) « MATHIEU. - Et maintenant tu me dis qu'il y a même des endroits où l'on voit des femmes, où elles se laissent toucher? Ici, dans cette ville? Moi qui vis ici depuis plus de vingt-cinq ans, je ne le savais pas, [...] » (RD, 51)

63) « MATHIEU. - Quel monde merveilleux, et comme il est bien fait! » (RD, 51)

64) « MATHIEU. - Le monde est mal fichu. Tous les plaisirs se font payer. Je suis écœuré des plaisirs. » (RD, 72)

65) « MATHIEU. - Pourquoi tu me demandes ça à moi, Saïfi? On est trois, ici : le petit rachitique, l'Arabe et moi. Pourquoi est-ce toujours à moi que tu demandes de payer? » (RD, 72)

까지 너무 긴 시간이 소요되는 것도 자연스럽지 않아 보인다. 게다가 아드리앵의 입장에서는 하루빨리 배신자라는 오명을 벗어나야 하지 않는가. 5장이 9장과 10장보다 더 나중에 일어났으리라 추측해볼 수 있다면 5장에서 일어난 사건을 아드리앵의 사회적 삶을 위협하는 심각한 사건으로 이해할 수 있게 된다. 이처럼 장 배치의 상대적인 자유에 근거하여 시간을 재구성하는 작업은 회곡의 사건과 인물들을 새롭게 이해할 수 있는 기회를 제공해준다.

회곡에 내재하는 가장 명백한 모순은 11장의 위치 그 자체에서 발견된다. 11장에서는 한밤중, 흑인 공수부대원이 아드리앵 방의 베란다에 나타난다. 집에 침입해 들어온 공수부대원의 목적은 여자를 찾아 강간하는 것이다.

공수부대원 - 여자들은 어디 있지?

아드리앵 - 뭐요?

공수부대원 - 여자들 말야. 암컷, 암탉, 암염소, 암소, 암토끼, 암코양이, 보지들, 어디다 숨겼어? 느껴져. 이 근처에 여자가 있는 게 느껴진다고. 비켜, 부르주아.

[...]

아드리앵 - 여기엔 숙녀들밖에 없소.

공수부대원 - 걱정 마, 아저씨. 내가 여자로 만들 테니까. 당신네 암염소들을 숨겨 봐, 군대가 숫염소들을 풀어 놓을 테니.

PARACHUTISTE. - Où sont les femmes?

ADRIEN. - Pardon?

PARACHUTISTE. - Les femmes? Femelles, poules, chèvres, vaches, lapines, chattes, chattes, où les avez-vous cachées? Je les sens; je sens qu'il y a de la femme par ici. Pousse-toi, bourgeois.

[...]

ADRIEN. - Il n'y a ici que des dames.

PARACHUTISTE. - T'inquiète pas, papa, j'en ferai des femmes.

Cachez vos chèvres, l'armée lâche ses boucs. (RD, 56)

마지막 장인 18장에서 파티마의 갑작스러운 출산은 일종의 반전으로 제시된다. 파티마가 낳은 쌍둥이가 흑인이라는 소식은 11장에서 등장했던 흑인 공수부대원을 상기시키고, 파티마가 흑인 공수부대원에 의해 임신했다는 사실을 알게 해준다.

그런데 파티마가 출산을 하는 18장은 한여름이다. 이는 “한여름에 그렇게 끼이고 있으면 누구라도 불편할 것”⁶⁶⁾이라는 아드리앵의 대사를 통해 알 수 있다. 한여름이라면 7월이거나 8월이다. 일반적인 임신 기간이 약 9개월이므로 11월에는 임신을 해야 8월에 출산을 할 수 있다. 파티마가 마틸드와 함께 알제리를 떠나 프랑스에 온 것은 그 전 해 11월이다.⁶⁷⁾ 따라서 파티마는 거의 이 도시에 오자마자 임신을 했다는 이야기가 된다.

반면, 흑인 공수부대원이 등장하는 11장은 10장과 15장 사이에 있다. 10장의 배경이 되는 계절은 벌써 봄이다. 카페 사이피에 가기 위해 몰래 담을 넘으면서, 마티유는 “이 따듯한 기온”과 “공기 중의 열기”에 대해 기분 좋게 떠들어댄다.⁶⁸⁾ 15장에도 계절을 나타내는 표지가 있다. 15장에서는 에두아르가 “라마단 기간이라 (아지즈가) 예민하다”⁶⁹⁾고 말한다. 『사막으로의 회귀』의 배경이 되는 1961년에⁷⁰⁾ 라마단은 그레고리력으로 2

66) « ADRIEN. - Ouvrez-lui le col de la chemise; retirez-lui cette couche de vêtements ridicule. N'importe qui aurait un malaise, couvert comme cela en plein milieu de l'été. » (RD, 81)

67) « En novembre 1960, Adrien Serpenoise reçut un télégramme de sa sœur annonçant son retour pour la semaine suivante. » (RD, 94)

68) « MATHIEU. - [...] Sens cette douce température qui excite les sens. S'il était si mal fait, ce serait le froid et l'hiver qui vous exciteraient, et l'on serait forcé de satisfaire son excitation dans l'encombrement des habits et tout en grelottant. Tandis que le monde est si bien fait qu'à la chaleur de la bête correspond la chaleur de l'air, que la chaleur de l'air pousse à se dévêtir, et qu'alors, Édouard, la bête toute nue est prête à faire son affaire. Courons, Édouard. » (RD, 52)

69) « ÉDOUARD. - C'est le ramadan qui l'énerve. » (RD, 73)

70) 『세르쁘누아즈가 백년사』에 근거하여 『사막으로의 회귀』의 시간적 배경은 1960년 11월부터 이듬해인 1961년까지임을 알 수 있다. 따라서 회귀에서의 라마단은 1961년 라마단이 된다.

월 17일부터 3월 18일까지였다.⁷¹⁾ 즉, 15장은 2월 중순에서 3월 중순 사이라는 이야기다. 장이 시간 순서대로 배치되어 있다면 10장과 15장 사이에 있는 11장 역시 봄인 3월 즈음에 일어난 일이어야 하는데, 이는 파티마가 임신한 시기와 맞지 않다. 따라서 논리적으로 생각하면, 11장의 사건은 파티마가 임신한 그 전 해 11월에 일어난 일이어야 한다.

그렇다면 11장은 어디로 가야 하는가? 파티마가 정원에서 누군가를 만났다고 하는 3장을 보자. 마틸드가 “이 도시는 가을이어서 비가 불쾌하게 내리는 바람에 코가 막힌다”⁷²⁾고 불평하는 것으로 보아 3장의 시기는 가을, 즉 마틸드와 아이들이 이 도시에 도착한지 얼마 되지 않은 11월 즈음이라는 것을 알 수 있다. 3장에서 파티마와 마틸드 사이에 전개되는 대화의 흐름은 파티마가 정원에서 마주친 존재가 15년 전에 죽은 마틸드의 친구, 마리의 유령이라는 방향으로 독자/관객의 판단을 이끌어 간다. 그러나 파티마의 묘사에는 정원에서 만난 존재가 유령이라는 것을 의심스럽게 할 만한 표현들이 있다.

파티마 - 엄마, 나 정원에서 누군가를 만났어. [...] 따라와 봐, 엄마. 그 사람은 하늘에 빛이, 아주 어슴푸레한 빛이, 첫 새벽 빛이 떠오르자마자 사라졌어. 와 보라니까, 분명히 잔디가 아직도 젖눌려 있을 거야. 어쨌면 나무둥치에 그 사람 옷의 실오라기가 남아 있을지도 몰라. 그 사람이 거기 기대 있었거든.

FATIMA. - Maman, j'ai rencontré quelqu'un dans le jardin, [...] Viens avec moi, maman. Ce quelqu'un a disparu dès qu'est apparue dans le ciel une lueur, une toute petite lueur, la toute première lumière de l'aube. Mais viens : je suis sûre que l'herbe est encore foulée, et peut-être reste-t-il sur le tronc de l'arbre un fil de son habit, car ce quelqu'un s'y est appuyé. (RD, 18)

71) “Ramadan Calendar - 1961 / 1380”, Prayer Times, Adhan Player & Islamic Calendar. accessed Jun, 25, 2020, <https://aladhan.com/ramadan-calendar/1961>.

72) « MATHILDE. - Ronfler, moi? Je n'ai rien entendu. C'est l'automne dans cette ville, ces petites pluies dégueulasses qui vous bouchent le nez. » (RD, 19)

파티마는 이 존재를 “누군가(quelqu’un)”로 지칭할 뿐, “유령(apparition)”이라는 단어는 사용하지 않는다. 또 “잔디가 아직도 짓눌려 있을” 것이 확실하고, “옷의 실오라기가 남아 있을지도 모른다”며, 그 사람의 물리적인 흔적을 찾으러 가자고 한다. 유령이라면 물리적인 흔적이 남아있을 리 없을 것이다. 파티마는 관객들이 눈치 채지 못할 정도로 찰나의 순간에 속마음을 보여준다. “엄마, 난 이런 일이 나한테 일어나길 바라지 않았어.”⁷³⁾

파티마가 주는 여러 암시는 파티마가 정원에서 만난 사람이 마리의 유령이 아니라 흑인 공수부대원일 것이라는 추론의 근거가 되어 준다. 11장에서, 이샤(밤)의 시간에 이 집에 온 흑인 공수부대원이 파티마를 겁탈하고 “하늘에 아주 어슴푸레한 빛이, 첫 새벽 빛이 떠오르자마자”, 즉 소브(새벽)의 시간이 오자마자 사라졌다고 한다면 두 사건은 시간적으로 맞물리게 된다. 3장에서 파티마에게 무슨 일이 있었는지 말하라고 다그치며 “아홉 달 후면 그건 더 이상 비밀이 아니라 추문일 것”⁷⁴⁾이라고 하는 마틸드의 대사 역시, 그녀가 딸이 강간당했을 수 있다는 가능성을 의심하고 있다는 사실을 드러낸다.

11장이 시간적으로 앞에 위치하는 것을 자연스럽게끔 하는 표현들은 다른 장들에서도 찾아볼 수 있다. 11장에서 공수부대원은 자기 부대가 이 도시에 “오늘 밤에 왔다”⁷⁵⁾고 밝힌다. 그런데 4장에서 마티유는 공수부대를 보고 크게 영감을 받은 듯, 꽤 자세히 그들의 외양을 묘사하며 자기도 공수부대원이 되고 싶다고 하고⁷⁶⁾, 아드리앵의 독백으로 되어 있

73) « FATIMA. - Je n'aurais pas voulu, maman, que cette chose m'arrive. » (RD, 20)

74) « MATHILDE. - Je t'ordonne de me le dire. Je les connais, ces secrets, ces rencontres dans le jardin la nuit, et neuf mois après, ce n'est plus un secret, mais un scandale. Parle-moi : qui est cet homme? Que t'a-t-il fait? Parle, je t'ordonne de me le dire; car, si ce n'est pas à moi que tu le dis, qui te soulagera de ton secret? » (RD, 19)

75) « ADRIEN. - Comment êtes-vous entré?

PARACHUTISTE. - Par le ciel, évidemment. On est venus cette nuit; l'armée est là, bourgeois. [...] » (RD, 55)

는 7장의 배경에는 “멀리서, 행군하는 공수부대원의 외설적인 노랫소리”⁷⁷⁾가 들려온다. 4장과 7장의 시점 이전에 공수부대원이 이 도시에 등장했어야 자연스럽다.

11장이 3장 앞에 위치해야 한다는 사실을 전제했을 때, 이어서 눈에 띄는 모순은 6장과 8장에서 발견된다. 8장의 시점에서 마틸드는 딸이 임신했다고 생각하지 않는 것으로 보인다.

마틸드 - [...] 파티마, 난 네가 이 정원에서 밤에 어슬렁거리지 않았으면 좋겠다. 파티마, 나도 예전에 여기서 어슬렁거리다가, 어느 날 밤 너무 오래 어슬렁거리다가, 네 오빠를 갖게 됐어. 게다가 난 그런 선물을 준 사람의 얼굴을 보지도 못했다. 파티마, 여기서 배회하는 여자를 몰래 지켜보다가 담을 뛰어넘는 사람들이 있어. 그러면 그 다음엔 네가 원치도 않았던 선물을 갖게 된단다. 이 도시의 정원들은 위험해. 군부대가 있으니까, 군인들이 선물을 주려고 정원의 담장을 뛰어넘으니까. [...]

MATHILDE. - [...] Fatima, je ne veux pas que tu traînes dans ce jardin la nuit. Fatima, moi-même j'y ai traîné jadis, et j'y ai traîné une nuit de trop et cela a donné ton frère, et je n'ai même pas vu le visage de celui qui m'a fait ce cadeau-là. Fatima, il y a des gens qui sautent le mur et guettent une femme qui s'égare là, et, après, tu te retrouves avec un cadeau dont tu n'as pas voulu. Les jardins de cette ville sont dangereux, car il y a la garnison, et les militaires sautent les murs des jardins pour faire des cadeaux. [...] (RD, 45-46)

이러한 8장의 언급은 아직 일어나지 않은 ‘미래의’ 사건으로서 파티마의 임신에 대한 복선으로 이해될 수 있다. 상연되는 연극의 차원에서는 이

76) « MATHIEU. - [...] Je veux être parachutiste, papa, je veux avoir le cheveu très court, l'uniforme de camouflage, le couteau attaché à la jambe, l'arme à la ceinture; je veux me jeter par la porte grande ouverte de l'avion, je veux flotter en l'air, planer audessus du sol, chanter entre le ciel et la terre. » (RD, 23)

77) « *Très loin, chanson paillarde des parachutistes marchant au pas.* » (RD, 41)

부분이 그러한 복선의 역할을 충실히 하게 될 것이다. 그러나 우리는 앞서 파티마의 임신이 실제로는 훨씬 일찍 일어난 사건임을 확인하였다. 8장에서 파티마는 이미 임신해 있다. 마티유의 대사에서 드러나는 바, 8장의 계절 또한 봄인데다가 파티마가 임신한 것을 드러내지 않으려고 옷으로 몸을 푹푹 싸매고 있기 때문이다.⁷⁸⁾ 임신 사실을 숨기려고 옷을 껴입는 파티마의 행위는 18장에서도 드러난다. 오히려 파티마가 항상 옷을 껴입고 있었던 이유가 18장에서 마침내 밝혀진다고 하는 편이 옳을 것이다. 파티마가 쓰러지니, 껴입고 있는 옷을 벗기라는 아드리앵의 말에 마암 켈되는 다음과 같이 대답한다. “아가씨가 거부해요, 무슈, 춥다고 우겨요. 몸을 와들와들 떨고, 이를 딱딱 부딪치면서 거부해요.”⁷⁹⁾ 8장의 시점에서 마틸드가 지난 가을 파티마에게 일어난 일을 알고 있다면, 이미 강간당해 임신한 딸에게 강간당해 임신하지 않도록 조심하라고 말하는 것은 이상하다. 8장에서 파티마는 임신한 상태이지만, 마틸드는 이를 모르고 있다는 것이 우리가 확인할 수 있는 사실이다.

그런데 그보다 앞선 6장에서 마틸드는 아드리앵과 싸우던 중에 갑자기 다음과 같은 표현을 사용한다.

마틸드 - [...] 난 너희들에게 맞서, 이 집에 있는 너희들 모두에게 맞서, 난 이 집을 둘러싼 정원에 맞서, 그리고 그 아래서 내 딸이 지옥에 떨어진 나무에 맞서, 정원을 둘러싼 벽에 맞서. [...]

MATHILDE. - [...] Je vous défie, vous tous dans cette maison, et je défie le jardin qui l'entoure et l'arbre sous lequel ma fille se damne, et le mur qui entoure le jardin. [...] (RD, 38)

“그 아래서 내 딸이 지옥에 떨어진 나무”라는 표현은 파티마에게 일어난 일을 알고 있는 사람이 할 법한 표현이다. 파티마가 정원에서 누군가에게

78) « MATHIEU. - [...] Toi, bien que tu sois couverte comme en plein hiver alors qu'il fait tiède et doux, [...] » (RD, 44)

79) « MAAME QUEULEU. - Elle refuse, Monsieur, elle prétend avoir froid; elle grelotte, elle claque des dents et elle refuse. » (RD, 81)

강간당해 임신했다는 사실을 모른다면 이러한 표현을 쓰는 것은 어색한 일이 될 것이다. 따라서 6장에서 마틸드는 파티마의 임신을 알고 있었던 것이 된다. 게다가 18장에서 마암 퀴뢰에 의해 전해지는 파티마의 출산은 충격적인 소식으로 제시되지만, 마틸드는 이상할 정도로 태연한 반응이다.⁸⁰⁾ 마틸드의 태도는 무정해보이기까지 한다. 그런데 마틸드가 파티마의 임신을 이미 알고 있었다면 이러한 반응은 어느 정도 이해할 만한 것이 된다. 파티마가 임신해있었다는 소식을 듣자마자 “누난 이 일에 대해 뭔가 알고 있겠지”⁸¹⁾라고 하는 아드리앵의 대사 역시 마틸드가 파티마의 임신을 알고 있었음을 암시한다. 그렇다면 적어도 6장은 8장보다 시간상 뒤에 위치하며, 그 사이에 마틸드가 파티마의 임신 사실을 알게 되었으리라는 추론이 가능하다.

한편, 마티유의 입대를 둘러싼 이야기를 통해서도 각 장의 시간 순서를 어느 정도 확인할 수 있다. 6장에서 아드리앵은 마틸드가 병무청에 고발하는 바람에 군대에 징집되지 않도록 숨겨둔 아들이 발각될까봐 두려워한다.⁸²⁾ 그런데 12장으로 가면, 아드리앵의 두려움이 현실이 되었음이 드러난다.⁸³⁾ 13장에서는 마티유가 자기 입으로 군대에 가게 되었음을 아지즈에게 알린다.⁸⁴⁾ 따라서 아직 입대가 확정되지 않은 6장은 12장과 13장보다는 시간적으로 앞에 위치함을 알 수 있다. 같은 이유로 마티유가 아버지 몰래 입대하기 위해 집을 나서려고 하는 4장 역시 12장과 13장

80) « MAAME QUEULEU. - Votre fille était enceinte, Madame, et elle accouche. Que dois-je faire? Que dois-je faire? »

MATHILDE. - Eh bien, accouchez-la, tirez, coupez le cordon. Vous savez bien faire toutes ces choses-là, non? » (RD, 82)

81) « ADRIEN. - Tu en sais quelque chose, ma chère sœur. » (RD, 82)

82) « ADRIEN. - [...] Et puis, elle va finir par dénoncer mon fils aux autorités militaires. On l'a vue rôder en ville. Elle en est bien capable, car elle veut l'usine, et elle va envoyer mon fils se faire massacrer en Algérie. Mais l'usine, jamais, jamais! » (RD, 35-36)

83) « ADRIEN. - [...] Mathieu part à l'armée. Ils ont fini par le repérer. [...] » (RD, 61)

84) « MATHIEU. - [...] J'ai reçu mes papiers, et je devrais partir à l'armée. » (RD, 64)

보다 앞에 위치해야 한다.

이러한 추론을 토대로 『사막으로의 회귀』의 시간 순서를 재구성해보면 다음과 같다.

막	장	계절	내용
I SOBH	1	가을 (11월)	마틸드 등장.
I SOBH	2	가을 (11월)	등장 직후, 현관 계단에서 대화.
III 'ICHÂ	11		아드리앵의 베란다에 흑인 공수부대원이 출현.
I SOBH	3 LE SECRET DANS L'ARMOIRE.	가을 (11월)	파티마가 정원에서 만난 사람에 대해 마틸드에게 이야기함.
I SOBH	4 MATHIEU S'ENGAGE.		아드리앵이 마티유의 입대를 말함.
II	7		아드리앵 독백
III 'ICHÂ	8	초봄	정원에서 마티유 파티마 다툼. 마틸드가 파티마에게 마리를 보여달라고 함.
III 'ICHÂ	9		아드리앵, 플랑티에르, 보르니, 사블롱이 사이피 카페 폭파를 공모함.
III 'ICHÂ	10	초봄	마티유가 처음으로 에두아르와 담벼락을 넘어 사이피 카페로 감.
II	5		마틸드 복도에서 플랑티에르를 사발. 아드리앵이 복수를 제안함.
II	6 ZOHR.		거실에서 마틸드 아드리앵 싸움.
IV MAGHRIB	12 AU BORD DU LIT.		마틸드의 침대 머리맡에 아드리앵이 옴.
IV MAGHRIB	13 JE NE VEUX PAS Y ALLER.		마티유가 군대에 가고 싶지 않다고 아지즈에게 한탄함.
IV MAGHRIB	14		마틸드 독백
V	15	라마단 (3월)	에두아르, 마티유, 아지즈가 카페 사이피에서 계산함.
V	16	라마단 (3월)	모두 정원에 모임. 마리 유령 출현. 카페 사이피 폭파.
V	17 DE LA RELATIVITÉ TRÈS RESTREINTE.		에두아르 독백
V	18 AL-'ÎD AÇ-ÇAGHÎR.	한여름	파티마가 쌍둥이 출산. 마틸드 아드리앵 떠남.

[표 2]

5장부터 10장까지는 장들 간의 순서가 상당한 자유를 가진다. 8장과 9장, 10장은 서로 순서가 뒤바뀌어도 상관없다. 이 세 장은 같은 날 일어난 사건일 수도, 시간상 거리가 있는 사건일 수도 있다. 다만 5장과 6장은 정확상 가장 나중에 일어났을 가능성이 높다. 그리고 아드리앵

이 마틸드 때문에 친구들과의 관계가 완전히 틀어졌다고 화를 내는 6장은 원래대로 마틸드가 플랑티에르를 공격하는 5장보다 뒤에 위치해야 한다. 그에 비해 11장은 3장과 같은 날, 바로 직전에 일어난 일이라고 추론하는 것이 논리적으로 타당하다. 여타의 다른 장들은 기존 순서에서 크게 벗어나지는 않는다.

지금까지 『사막으로의 회귀』가 살랏 기도 시간이라는 장치를 통해 연속적이지 않은 시점에 벌어진 여러 개의 장면을 하루 중 시간대를 기준으로 재편집한 구성을 취하고 있다는 사실을 확인하였다. 그리고 발견되는 시간상의 모순점을 기준으로 몇 개의 장을 사실일 법한 시간의 흐름에 따라 재배치해 보았다. 이러한 작업을 통해 우리는 『사막으로의 회귀』라는 작품이 난해해 보이는 형식에 비해 그 내용에 있어서는 논리성이 완전히 무너져 있지 않으며, 합리적 추론을 통해 사실일 법한 시간의 흐름을 추적해낼 수 있다는 점을 확인할 수 있었다. 이어지는 장에서 우리는 이 회곡의 장들이 분명한 기준을 가지고 재구성되어 있음을 살펴보고, 이를 통해 발생하는 의미 효과를 규명해보고자 한다.

I -3. 모호함의 의미효과 : 근대적 시간의 해체

우리는 『사막으로의 회귀』에서 시간이 선적인 흐름에 따라 재현되어 있지 않고 몇 개의 장들이 일부 순서가 바뀐 채 편집되어 있을 가능성을 검토하였다. 그 중에서도 특히 11장의 배치는 작가가 공들여 만들어놓은 장치라고 할 수 있다. 이러한 장치가 발생시키는 효과로는 크게 두 가지를 생각해볼 수 있다. 첫 번째는 서사적 차원에서의 효과다. 중요한 정보를 감추었다가 순차적으로 조금씩 드러내는 기법은 18장에서 드러나는 파티마의 출산 에피소드가 의미하는 바의 중요성을 강조하는 효과를 낳는다. 두 번째는 의미작용상의 효과다. 작가는 3장과 11장 사이의 인과적 연결고리를 보이지 않는 곳에 숨겨, 발생한 사건에 대한 모호성을 강화

함으로써 동일한 순간에 대한 두 가지 상반된 해석을 가능하게 한다. 3장에서 마틸드와 파티마 사이의 대화는 이러한 모호성을 발생시키는 데 일조한다.

먼저 서사적 차원에서 파티마와 관련된 이야기가 어떠한 방식으로 제시되고 있는지 살펴보자. 18장에서 파티마가 흑인 쌍둥이를 출산하는 사건이 연극적으로 주목할 만한 효과를 발생시키려면 이를 둘러싼 이야기가 순차적으로 소개되어야 한다. 정보들을 차례차례 쌓아나가는 과정은 극의 초반인 2장에서부터 시작된다. 결국 신경전으로 변질되어버린 남매간의 15년 만의 인사 속에서, 마틸드가 파티마와 에두아르를 어떻게 낳았는지에 대한 첫 번째 정보가 주어진다.

아드리앵 - 그리고 내가 아내가 없는 것보다도 누난 남편이 없잖아.

저 두 애들은 어디서 났어? 누나도 모르잖아.

ADRIEN. - Et toi, tu n'as pas plus de mari que moi de femme.

D'où sortent-ils, ces deux-là? Tu ne le sais pas toi-même.

(RD, 17)

여기서 알 수 있는 것은 마틸드가 미혼모라는 것이다. 그리고 그 아버지가 누군지는 아무도, 마틸드도 모른다. 아직까지는 더 많은 가능성이 존재한다. 아이들의 아버지는 자신이 누군지 밝히지 않은 신비스러운 인물일 수도, 비밀스런 연인일 수도, 하룻밤 상대일 수도 있고 폭력의 가해자일 수도 있다. 6장에서 제공되는 정보는 사연의 범위를 좁혀준다.

아드리앵 - 누나한테 물어봐요, 마암 쥘뢰. 왜 애를 둘이나 만들었는지.

마틸드 - 개한테 말해줘요, 내가 개네를 만든 게 아니라, 누가 나한테 만들어 놓은 거라고.

ADRIEN. - Demandez-lui, Maame Queuleu, pourquoi elle en a fait deux.

MATHILDE. - Dites-lui bien que moi, je ne les ai pas faits, on me les a faits. (RD, 35)

“애들은 내가 만든 게 아니라, 누가 나한테 만들어 놓은 것”이라는 표현으로 마틸드의 임신이 원치 않는 것이었음을 알 수 있다. 그렇지만 아직도 정보가 충분하지 않다. 정확히 무슨 일이 벌어졌는지 아직은 알 수 없다. 결정적인 정보는 우리가 이미 살펴본 대로, 8장에서 드러난다.

마틸드 - 파티마, 엄마도 예전에 여기서 싸돌아다니다가, 어느 날 밤 너무 늦게까지 싸돌아다니다가 네 오빠를 가지게 되었단다. [...]

MATHILDE. - Fatima, moi-même j'y ai traîné jadis, et j'y ai traîné une nuit de trop et cela a donné ton frère, [...] (RD, 45)

마틸드의 이러한 묘사를 통해 비로소 당시의 상황을 구체적으로 알 수 있게 된다. 미혼모로서 마틸드의 사연이 비교적 투명하게 드러나는 순간이다. 이렇게 2장에서부터 8장에 걸쳐, 마틸드의 임신과 출산을 둘러싼 이야기가 서서히 다 제시되고 나서야 이 작품에서 파티마 이야기가 갖는 중요성이 드러난다. 파티마가 겪은 일이 엄마가 겪은 것과 ‘똑같은 불행’이라는 사실을 알 수 있게 되기 때문이다.

마틸드의 사연을 소개하는 과정이 일단락된 후, 11장은 아무런 맥락도 없이 불현듯 끼어든다. 앞뒤 맥락이 보이지 않는 곳에 11장을 배치시킴으로써 흑인 공수부대원의 작중 개연성은 당분간 미스터리로 남게 되고 혼란은 가중된다. 그러다가 18장에서 갑작스럽게 모든 것이 드러난다. 주목할 것은 정보를 한 번에 다 보여주지 않는 기법이다. 작가는 1장에서 8장으로 오기까지 마틸드에게 무슨 일이 있었는지에 대한 정보를 순차적으로 조금씩 노출한다. 궁금함은 기대감을 낳고, 마틸드의 사연에 관심을 두게 만들었다. 이러한 기법은 18장에서 절정에 이른다. 마암 퀴뢰의 입에서 결정적인 정보가 나오기까지, “말하라”는 요구는 네 페이지에 걸쳐 십여 차례나 반복되는 것이다.

파티마가 아기를 낳고 있다는 소식을 전하고 잠시 후, 마암 퀴뢰는

아드리앵과 마틸드 곁에 다시 와서 “나뭇잎을 다 시들게 할 것 같은 표정”⁸⁵⁾을 짓고 서 있다. 무슨 불행한 일이냐는 그들의 질문에 마암 켈뢰는 쉽게 입을 떼지 못한다. 마암 켈뢰의 침묵은 산모나 아기에게 문제가 생겼을 수도 있다는 불안감을 야기한다. 아드리앵도 궁금하기는 마찬가지다. “아기가 안 나와요? 잘 안돼요? 의사를 불러야 하나?” 아니다. 모든 일이 다 잘 됐다. 마틸드가 묻는다. “아기가 죽었어요?” 그것도 아니다. 아기는 아주 건강하고 쌍둥이란다.⁸⁶⁾ 그럼 대체 무슨 불행한 일이 있을 수 있단 말인가?

마틸드 - 왜 거기 서 있어요, 나무 그루터기 마냥 꼼짝 않고서?

아드리앵 - **말해요**, 아님 가든가.

마틸드 - **말해요**, 마암 켈뢰. 또 무슨 일인데요?

마암 켈뢰 - 그게...

마틸드 - 애들이 잘못됐어요? 눈을 못 떠요? 기형이에요? 몸이 붙어 있어요?

마암 켈뢰 - 오 아뇨, 마담, 오히려 반대예요.

마틸드 - 그럼 잘 된 거네요?

MATHILDE. - Qu'avez-vous à rester là, plantée comme une souche?

ADRIEN. - **Parlez**, ou filez.

MATHILDE. - **Parlez**, Maame Queuleu. Qu'est-ce qu'il y a, encore?

MAAME QUEULEU. - C'est que...

MATHILDE. - Ils sont mal faits? Ils sont aveugles? Ils sont tordus?

85) « MATHILDE. - Quel malheur allez-vous encore nous conter, Maame Queuleu? Vous avez une tête à faire faner les feuilles des arbres. » (RD, 83)

86) « MAAME QUEULEU. - Ah, Madame, Monsieur.

ADRIEN. - Quoi donc? Il ne sort pas? Vous n'y arrivez pas? Dois-je appeler un docteur?

MAAME QUEULEU. - Inutile, Monsieur. Tout s'est bien passé, au contraire.

ADRIEN. - Eh bien alors?

MATHILDE. - Il est mort?

MAAME QUEULEU. - Oh non, Madame, bien au contraire.

MATHILDE. - Comment ça, bien au contraire? Il est vivant, alors?

MAAME QUEULEU. - Ils sont vivants, Madame, ils sont vivants; il y en a deux. [...] » (RD, 83-84)

Ils sont collés ensemble?

MAAME QUEULEU. - Oh non, Madame, bien au contraire.

MATHILDE. - Bien faits, donc? (RD, 85)⁸⁷⁾

“말하라”는 요구가 계속되지만, 마암 켈뢰는 정보를 쉽게 발설하지 않는다. “말하라”는 명령을 두 번이나 더 받은 후에야 마침내 정보를 “분만(accoucher)”해 낸다.

아드리앵 - 그러니까 **말해봐요**, 마암 켈뢰. 아님 때릴 거요.

마암 켈뢰 - 그게요, 무슈, 애들이...

마틸드 - 네?

아드리앵 - 애들이요?

마암 켈뢰 - 애들이, 애들이...

아드리앵 - **털어놔요**, 세상에.

마암 켈뢰 - 흑인이에요, 무슈. 애들이 완전 새까매편. 머리카락은 곱슬곱슬 하고요.

ADRIEN. - **Parlez** donc, Maame Queuleu, ou je vous frappe.

MAAME QUEULEU. - C'est que, Monsieur, ils sont...

MATHILDE. - Oui?

ADRIEN. - Eh bien?

MAAME QUEULEU. - Ils sont, ils sont...

ADRIEN. - **Accouchez**, nom de dieu.

MAAME QUEULEU. - Noirs, Monsieur; ils sont tout noirs, et le cheveu crépu. (RD, 85-86)⁸⁸⁾

이러한 기법은 마암 켈뢰가 무슨 말을 할지에 관심을 집중시키는 효과를 의도하였다고 할 수 있다. 중요하다고 생각하는 정보, 결정적이라고 여기는 정보에 특별한 관심이 기울여지도록 한 것이다. 그 정보는 파티마가 낳은

87) 강조는 인용자에 의한 것임.

88) 강조는 인용자에 의한 것임.

쌍둥이가 흑인이라는 점이다. 전체 줄거리 상에서 11장의 흑인 공수부대원이 어떤 역할을 하고 있는지가 밝혀지는 것은 바로 이 순간이다. 일련의 장면들은 정보를 감추었다가 서서히 드러냄으로써 연극적 효과를 발생시킨다.

이로써 우리는 작가는 11장의 내용을 원래 순서대로 보여주지 않고, 즉 **감추고**, 나중에서야 보여주고자 의도했다는 것을 알 수 있다. 이러한 배치는 작가가 공들여 인위적으로 만들어 놓은 장치라 할 만하다. 한밤중에 공수부대원이 등장해 강간할 여자들을 찾고, 바로 그 다음 장면에서 파티마가 무척 혼란스럽고 흥분한 상태로 지난 밤 정원에서 낯선 누군가를 마주쳤다고 하는 전개를 상상해보자. 그러면 18장에서 마암 켈뢰가 전달하는 파티마의 출산 소식은 전혀 새로운 정보가 아니게 될 것이다. 이처럼 작가는 사건의 전말이 명확한 사실로서 전달되는 것을 피한다.

이와 같은 11장의 배치는 서사적 차원에서의 연극적 효과를 만들어낼 뿐만 아니라, 발생한 사건에 대한 모호성을 강화함으로써 동일한 순간에 두 가지 서로 다른 사건을 중첩시킨다는 점에서 중요하다. 11장의 배치가 사건 해석의 모호성을 어떤 방식으로 강화하고 있는지 살펴보자.

11장의 재구성된 시간 순서 하에 3장을 다시 검토했을 때 알게 되는 중요한 사실은 인물들 간의 대화에 의해 흑인 공수부대원이 마리 유령으로 교묘하게 바뀌치기 되고 있다는 사실이다. 이러한 바뀌치기를 주도하는 인물은 마틸드다.

마틸드 - 누구 이름 말한거야?

파티마 - 난 이름 말 안 했어.

마틸드 - 난 이름을 들었어.

파티마 - 난 입 다물고 있었어. 아무 말도 안 하고 있었어.

마틸드 - 내 옷 주름들 속에서, 이름을 들었어.

파티마 - 이름이 옷 속에서 뭘 하겠어? 말도 안 되는 소리 하지 마, 엄마.

날 놀리는 거지. 날 안 믿는 거야.

[...]

마틸드 - 마리.

파티마 - 뭐? 왜 그렇게 말해?

마틸드 - 마리, 옷들이 바스락거리는 소리 사이로 그 이름을 들었어.

MATHILDE. - Quel nom as-tu dit?

FATIMA. - Aucun, je n'ai pas dit de nom.

MATHILDE. - J'ai entendu un nom.

FATIMA. - Je n'ai pas ouvert la bouche, je suis restée là sans rien dire.

MATHILDE. - Dans les plis de mes robes, j'ai entendu un nom.

FATIMA. - Qu'est-ce que ce nom ferait dans les robes? Tu rêves, maman; tu te moques de moi. Tu ne me crois pas.

[...]

MATHILDE. - Marie.

FATIMA. - Quoi? Pourquoi dis-tu cela?

MATHILDE. - Marie, c'est le nom que j'ai entendu dans le froissement des robes. (RD, 20-21)

파티마는 정원에서 만난 사람이 누군지도, 이름이 무엇인지도 말하지 않았다. 그런데 마틸드는 파티마가 정원에서 만난 존재가 마리의 유령이라고 ‘주장’한다. 마틸드는 현실의 시간에 일어난 사건의 진위를 파악하는 대신, 마리라는 자신의 기억 속 과거의 시간을 소환해 덮어버린다.⁸⁹⁾

그런데 16장에서는 마틸드의 태도가 변해 있다. 그녀는 유령의 존재를 전면적으로 부인함으로써 자신을 사로잡고 있었던 과거의 시간에서 벗어나 현실의 시간으로 완전히 돌아온 듯 보인다. 이제 마리 유령은 철없는 한 소녀가 이상한 책을 읽고서 무언가 “척을 하는” 것에 불과하게 된다.⁹⁰⁾ 바로 그 때, 작가는 마리 유령을 무대 위에 실제로 등장시킨다. 그 전까지

89) 이러한 맥락에서 이해한다면, 파티마가 비밀을 털어놓으려고 옷장에 들어가는 장면은 자신에게 일어난 일을 알리고 싶었던 피해자가 마음을 닫는 과정으로 해석될 수 있다. 강간 피해라는 자신의 진실은 옷장 안에 숨기는 대신, 마리에 대한 추억이라는 엄마가 보고 싶은 대로의 진실을 보여주기로 하는 것이다.

90) « MATHILDE (à *Fatima*). - Arrête de faire semblant, arrête de simuler l'extase. Quels livres lis-tu, en ce moment, pour être aussi dérangée? » (RD, 77)

마리 유령은 마틸드의 집착이 만들어 낸 환상, 혹은 상처 받은 강간 피해자의 거짓말로 보일 수도 있었다. 그런데 무대 위에 육화하는 순간, 유령은 이해할 수 없는 한층 더 혼란스러운 존재가 된다.

백인인 파티마가 흑인 쌍둥이를 낳게 되는 사건은 흑인 공수부대원의 출현을 움직일 수 없는 물리적 현실로 만든다. 무대 위에 육화한 유령 역시 마리 유령에 대한 파티마의 증언을 사실인 것으로 여기게 만든다. 3장의 시점에서 한밤중 정원에서 파티마가 만난 존재가 흑인 공수부대원인 동시에 마리 유령일 수 있다는 아이러니한 상황이 되어 버리는 것이다. 이렇게 콜테스는 실제적인 시간의 흐름 속에서 11장에서 일어난 사건의 순서를 모호하게 처리함으로써 극중에서 파티마의 임신이라는 현실적 층위의 시간과 마리 유령이라는 개인적인 기억 층위의 시간이 상호 모순되면서도 공존한다는 것을 인정할 수밖에 없게 만든다.

또 한 가지 지적해야 하는 점은 마리 유령이 이 작품에서 기억의 재현에 문제를 제기하는 장치로 기능한다는 점이다. 마리라는 인물은 마틸드의 기억에서 중요한 부분을 차지한다. 마리에 대한 기억은 마틸드의 이 집과 관련된 기억에서 유일하게 좋은 기억으로 제시된다.

마틸드 - 네가 마리가 있던 시절에 이 집에 살아봤어야 했는데! 이불 속으로 들어와서 엄마 옆에 누우렴. 마리가 얼마나 착했는지 얘기해줄게. 내 친구, 내가 좋아했던 마리 이야기를 해줄게. 마리가 이 집을 얼마나 기분 좋고 따뜻한 곳으로 만들었는지. 네가 잠들 때까지 그 이야기를 해줄게.

MATHILDE. - Tu l'aurais connue du temps de Marie! Viens dans les draps près de moi et je te raconterai comment Marie était bonne; je te raconterai l'histoire de Marie, mon amie, mon petit amour de Marie qui rendait cette maison si agréable et chaude. Je te raconterai cela jusqu'à ce que tu t'endormes. (RD, 19)

마틸드에게 있어서 과거는 “마리의 시간(le temps de Marie)”이다. 마리는

“착하고”, “아름답고, 다정하고, 섬세하고, 부드럽고, 고상한”⁹¹⁾ 성녀와도 같은 존재이다. 마틸드에게 있어서 저주스럽기만 한 장소인 집은 오직 마리가 있었기 때문에 “기분 좋고 따뜻한” 장소가 된다.

그런데 8장에서는 그러한 기억에 문제가 제기된다. 마리에 대한 마틸드의 태도가 돌변하는 것이다. “마리가 보고 있다”는 파티마의 말이 도화선이 되어, 마틸드는 갑자기 격노하며 마리에 대한 원망을 쏟아낸다. 이어지는 마틸드의 대사를 통해, 마틸드가 비참한 일을 겪고 있을 때에도 보고만 있었던 방관자로서의 마리의 모습을 확인할 수 있다.

파티마 - [...] 저기에 있어. 엄마를 보고 있어.

마틸드 - 확실해?

파티마 - 응, 엄마를 보고 있어.

마틸드 - 날 좀 내버려둬, 마리. 네가 날 보는 게 싫어. 네가 날 기억하는 것도 싫고 너를 기억하고 싶지도 않아. 왜 제발 머릿속에서 나가달라고 하는 것들은 꼭 머릿속을 떠나질 않는 거지? 왜 선택지가 없는 거야? 네 모습이 보일 때도 그랬지, 네 정숙한 척하는 표정, 항상 날 따라다니던 순진한 소녀 같은 모습이 보였었어. 내가 똥구덩이에 빠져 있을 때, 특히 내가 똥구덩이에 빠져 있을 때 말이야. 거기서 넌 뭘 하고 있었던 거야?

FATIMA. - [...] Elle est bien là et elle te regarde.

MATHILDE. - Tu es bien sûre?

FATIMA. - Elle te regarde, oui.

MATHILDE. - Fiche-moi la paix, Marie. Je ne veux pas que tu me regardes; je ne veux pas que tu te souviennes de moi et je ne veux pas me souvenir de toi. Pourquoi les choses ne nous sortent-elles pas de la tête quand on les prie de sortir? Pourquoi n'a-t-on pas le choix? C'est comme si je te voyais, avec ta figure de sainte nitouche, ton allure de petite innocente qui m'a suivie tout le temps, quand j'étais dans la merde, surtout quand j'étais dans la merde. Qu'est-ce que tu fichais là? (RD, 47)

91) « MATHILDE. - [...] Tout ce qui était beau, et doux, et fragile, tendre, noble chez Marie est devenu ratatiné chez celle-là. » (RD, 17)

행복하고 순수했던 기억으로만 간직하고 싶지만, 불쑥불쑥 솟아오르는 마리에 대한 진실은 그렇지 않다. 이제 마리의 기억은 내 의지와 상관 없이 끊임없이 되돌아오는, 고통스럽게 마주해야만 하는 진실이 되어 버린다. 마틸드는 “사실 마리는 내 기억 속에서만큼 그렇게 아름답지도 착하지도 않았다”⁹²⁾며, 기억의 미화를 그만두겠다 선언한다.

콜테스가 마리라는 유령을 통해 보여주는 진실은 기억이란 불완전하고 일관적이지 않으며 때로는 거짓말한다는 사실 그 자체이다. 2장과 3장에서 미화되고, 8장에서 균열이 나는 마리의 이미지는 16장에서는 또 다른 실체를 드러낸다. 16장에 등장하는 마리 유령의 모습은 3장에서 마틸드가 칭찬해 마지않았던 선하고 다정한 성녀의 모습은 상상이 되지 않을 정도로 냉소적이고 신랄하다. 마리가 직접 무대에 올라와 말을 함으로써, 관객들은 그토록 순수하고 착했다던 그녀가 실은 마틸드를 멍청이라고 하고⁹³⁾, 세르쁘누아즈 집안을 천박하다고 하고⁹⁴⁾, 시어머니가 만들어 준 케이크를 수치스럽다고 할⁹⁵⁾ 만한 사람이었다는 사실을 알게 된다. 그러한 의미에서 마리는 진실을 말하기보다는 노출시키는 유령이다. 유령이 비취(refléter) 보여주는 진실의 파편들을 그러모아 생전의 마리라는 인물의 몽타주를 그리는 것은 관객의 몫으로 남는다.

92) « MATHILDE. - [...] Pourquoi les morts deviendraient-ils tout d'un coup, rien qu'en mourant, si vertueux, si beaux, si respectables? Je suis sûre qu'elle n'était pas si belle que cela, ni aussi gentille que dans mon souvenir. En tous les cas, elle ne le serait pas restée longtemps. » (RD, 47-48)

93) « MARIE. - Dis à ta mère de ma part que c'est une idiote. » (RD, 76)

94) « MARIE. - Il t'en fera. Il m'en a fait, il t'en fera. La richesse ne change pas un homme. Cet Adrien, là, qui se cache dans les buissons derrière toi, est sorti de la boue, et il en a encore les pieds crottés. Que crois-tu qu'il était, son grand-père? Mineur, petite sottise, mineur de fond, noir du matin au soir, dégueulasse jusque dans le lit conjugal. Et son père lui-même? Mineur aussi; [...] Mais tous ces hommes, là, dans les buissons, ils puent la roture et la nouvelle richesse. Et toi tu ne vaux pas mieux. » (RD, 75-76)

95) « MARIE. - Son gâteau, son infâme gâteau, elle me l'a présenté, tu ne devineras jamais : elle me l'a présenté, à moi, sur un papier journal. » (RD, 76)

지금까지 우리는 『사막으로의 회귀』에서 파편적인 시간구조로 인해 현실적 층위의 시간과 기억의 층위의 시간이 상호 모순되며 혼동을 일으키고 있음을 살펴보았다. 회곡은 정보를 파편적으로 제시함으로써 일어난 사건이 정확히 무엇인지 짐작하기 어렵게 만든다. 회곡은 독자 및 관객으로 하여금 탐정의 자세로 추적할 것을 요구하지만, 온전한 진실은 영원히 닿지 않는 곳에 있다. 과거는 투명하게 드러나 있는 것이 아니라 기억의 창고에서 꺼내 조각조각 짜 맞춰야 겨우 윤곽을 짐작할 수 있게 되는 무언가다. 이처럼 『사막으로의 회귀』는 시간을 조각내어 보여줌으로써 사실주의적인 방식의 재현이 보여주지 못하는 총체적인 진실을 드러내고자 한 현대적 작가가 고민한 결과라고 할 수 있다.

앞서 우리는 콜테스가 인간에게 고유한 비극을 담아내기 위해 고전주의 비극의 형식을 채택하였음을 지적하였다. 그러한 극작법상에 변화가 생겼다는 것은 고전주의적인 형식이 더 이상 작가가 감각하는 바대로의 세계를 드러내기에 적합한 것으로 여겨지지 않았음을 의미한다. 『사막으로의 회귀』에서 콜테스가 시간의 재현을 통해 하고자 했던 작업은 근대적 시간논리를 해체하는 것으로 요약된다. 이는 살랏 기도 시간이라는 장치를 통해서도 드러난다. 우리에게 익숙한, 시와 분과 초로 표현되는 시간은 항해술의 발전과 시계의 정밀화로 인해 나타난 근대의 발명품이다. 그 이전의 인간에게는 태양이 뜨고 지는 것이 곧 시간이었다. 이슬람 기도 시간인 살랏 기도 시간도 창공을 주행하는 태양이 어디쯤 위치해 있는지에 따라 시간을 다섯 부분으로 구획한다. 그러한 시간은 인간이 자연과 맺는 관계, 인간이 신과 맺는 관계 속에서의 시간이다. 콜테스는 연대기적인 시간을 해체하여 이러한 이슬람 기도 시간에 편입시킴으로써 근대의 산술화된 시간을 형이상학적이며 존재론적인 시간으로 변환한다. 나아가 연대기적인 시간의 흐름을 교란시킴으로써 해석 가능한 의미들을 중첩시킨다. 그렇게 해서 시간은 보다 원시적이며, 모호하고, 혼합 가능한 것이 된다.

그렇다면 변화한 시간을 통해 드러나는 비극의 새로운 모습은 어떠한가? II부에서는 근대의 직선적 시간이 해체된 토대 위에 구축되는 새로운 시

간의 모습을 살펴본다. 이로써 극작법상의 발견을 넘어서, 콜테스의 세계 인식 자체에 일어나고 있는 변화의 양상을 추적해보고자 한다.

II. 저주받은 세계의 시간

II-1. 탈(脫)역사적인 시간

1960년은 알제리 전쟁이 막바지에 이른 시기로, 정계에 복귀한 드골과 알제리에 주둔하고 있었던 프랑스 군부, 독립전쟁을 이끄는 민족해방전선(FLN) 등 다수의 세력이 알제리의 독립을 둘러싸고 알력 다툼을 벌이던 격동기였다.⁹⁶⁾ 그해 1월, 강경한 식민주의자인 마쉴Jacques Massu 장군이 독일 신문사와의 인터뷰에서 드골의 알제리 독립 정책을 비난하자, 드골은 즉시 그를 알제리 군 사령관 직책에서 해임하고 프랑스 본토의 메스 Metz로 배치한다.⁹⁷⁾ 마쉴 장군은 그의 상징과도 같은 공수부대를 이끌고 알제리에서 돌아와 메스에 주둔하게 된다. 수백 명의 성난 공수부대원들이 도시 곳곳에서 마그레브 출신 이민자들을 무차별 공격한 ‘메스의 피로 물든 밤(La nuit sanglante de Metz)’⁹⁸⁾은 이러한 상황을 배경으로 벌어진 사건이다. 공업 도시로서 아랍계 이민자들을 대거 수용하고 있던 메스는 프랑스의 중심지도 알제리의 영토도 아니었지만, 프랑스 극우주의와 알제리 해방운동이라는 양 극단이 팽팽한 긴장감 속에서 공존했던 당시의 상황이 집약되어 있었던 공간이었다고 할 수 있다. 이때 콜테스는 열두 살이었다. 메스에서 유년시절을 보낸 콜테스는 그 시기의 경험을 다음과 같이 기억한다.

1960년에 나는 메스에 있었다. 내 아버지는 장교였고, 그 무렵에 알제리에서 돌아왔다. 게다가 성 클레망 중학교는 아랍 지구 한복판에 있었다.

96) 이주흠, 『드골의 리더쉽과 指導者論』, 大阪 : 뉴엠에이픽스社, 1999, pp. 49-58.

97) *Ibid.*, p. 54.

98) Hervé Boggio, “La Nuit des paras à Metz : enquête sur une ratonnade”, *Le Républicain Lorrain*. last modified Feb, 13, 2012, accessed Jun, 22, 2020, <https://www.republicain-lorrain.fr/actualite/2012/02/13/la-nuit-des-paras-a-metz-enquete-sur-une-ratonnade>.

나는 마쉬 장군의 등장, 아랍 카페 폭파 사건, 이 모든 것들을 별다른 견해랄 것 없이 멀찍이서 겪었고, 내겐 인상들만 남아 있을 뿐이었다. 견해라는 것은 나중에야 생겼다. [...] 하지만 시골에서 이 모든 것들은 이상한 방식으로 일어난다. 알제리는 존재하지도 않는 것 같았고 그럼에도 카페들은 폭파되었고 사람들은 아랍인들을 강물에 던져버렸다. 아이들이 감지할 수는 있지만 아무것도 이해하지는 못하는, 이런 식의 폭력이 있었다. 열두 살에서 열여섯 살 사이에 받는 인상들은 결정적이다. 나는 바로 이때 모든 것이 결정된다고 생각한다. 모든 것이.

J'étais à Metz en 1960. Mon père était officier, c'est à cette époque-là qu'il est rentré d'Algérie. En plus, le collège Saint-Clément était au cœur du quartier arabe. J'ai vécu l'arrivée du général Massu, les explosions des cafés arabes, tout cela de loin, sans opinion, et il ne m'en est resté que des impressions - les opinions, je les ai eues plus tard. [...] En province, tout cela se passait quand même d'une manière étrange : l'Algérie semblait ne pas exister et pourtant les cafés explosaient et on jetait les Arabes dans les fleuves. Il y avait cette violence-là, à laquelle un enfant est sensible et à laquelle il ne comprend rien. Entre douze et seize ans, les impressions sont décisives; je crois que c'est là que tout se décide. Tout. (PMV, 115-116)

『사막으로의 회귀』는 바로 이 시공간을 배경으로 하는 작품이다. 메스라는 지명이 회곡에 직접적으로 드러나지는 않지만, “프랑스 동부, 어느 한 지방 도시”⁹⁹⁾가 콜테스가 유년 시절을 보냈던 바로 그 도시를 모델로 하고 있다는 증거는 충분하다. 세르쁘누아즈Serpenoise, 로제리윌Rozérieulles, 마암Maame, 퀴뢰Queuleu, 플랑티에르Plantières, 보르니Borny, 사블롱Sablon 등 회곡에 등장하는 인물들의 성(姓)은 모두 메스 내의 지명에서 따온 것이다. 도시에 막 도착한 공수부대가 거리를 점령하고, OAS에 의해

99) « Une ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante. » (RD, 9)

아랍인 카페들이 폭파되는 곳. 모든 것이 1960년의 메스를 가리킨다. 흑인 공수부대원이 무대에 등장해 “나는 던케르크부터 브라자빌까지 프랑스를 사랑한다”¹⁰⁰⁾고 말할 때, 우리는 TV나 라디오에서 흘러나오는 드골 장군의 브라자빌Brazzaville 연설과 “던케르크부터 타만라세트까지 (Tous Français, de Dunkerque à Tamanrasset)”라는 슬로건을 보고 들었을 한 소년의 모습을 상상할 수 있다.

콜테스가 『사막으로의 회귀』를 집필했던 1980년대 당시 알제리전쟁은 프랑스가 방치 및 은폐하고 있었던 어두운 과거였다. 알제리에 파견된 프랑스군이 FLN 운동가들에게 체계적으로 고문과 가학 행위를 저질렀다는 사실은 사회적 무관심 속에 묻혀 있다가 2000년 초에 이르러서야 언론에 보도되며 프랑스 사회에 충격을 주었다. 다른 한편으로는 비시정권 시기에 대한 프랑스의 국민적 기억이 7-80년대에 들어서 막 균열이 나고 있는 참이었다. 프랑스인들은 비시의 친(親)나치 정권이 독일의 지시대로만 움직이기보다는 자국민의 요구에 부응하기 위한 체제였으며, 프랑스 역시 유대인을 포로수용소로 보냈다는 사실을 뼈아프게 인정할 수밖에 없게 되어가고 있었다.¹⁰¹⁾ 『사막으로의 회귀』는 알제리 전쟁 막바지인 1960년을 배경으로 하고 있을 뿐만 아니라, 제 2차 세계대전 직후 숙청운동 당시에 일어난 사건이 핵심적인 전사(前事)로 배치되어 있다. 그러므로 『사막으로의 회귀』는 동시대 관객으로 하여금 수면 아래 경계선에 위치해 있는 이 모든 편치 않은 과거사의 주제들을 직면케 하는 연극이었을 것이다.

따라서 이 작품은 역사라는 주제와 어떤 식으로든 불가분의 관계에 있다. 그럼에도 불구하고 콜테스가 역사적 사건들을 다루는 방식은 결코 직설적이지 않다. 역사적 사건들은 작품의 배경으로서 인물들의 대사를 통해 간접적으로 그 존재감을 드러낼 뿐, 이야기의 전면에 드러나지

100) « PARACHUTISTE. - [...] j'aime la France de Dunkerque à Brazzaville, [...] » (RD, 57)

101) 노서경, 「알제리전쟁에 대한 프랑스인들의 과거성찰 - 폭력의 문제를 중심으로」, 『프랑스사 연구』 제 12권, 한국프랑스사학회, 2005, pp. 61-63.

않는다. 콜테스가 역사에 대해 말하는 방식은 무엇보다도 ‘역사가 어떠한 시간성을 통해 드러나게 하는가’에 있다. 우리는 일반적으로 역사적 시간을 직선적이고도 단선적인 것으로 파악한다. 역사를 ‘시간의 연대기적인 흐름에 따라 어떤 사물이나 사실이 존재해 온 연혁을 기술한 것’이라고 한다면, 역사에는 ‘기술’한다는 행위가 필수적인 것으로 전제된다. 이는 어느 사건이 역사에 포함되고 어느 사건은 포함되지 않을지가 선별된다는 뜻이다. 따라서 역사는 필연적으로 권력적이다. 우리가 알고 있는 주류 역사는 권력의 작용에 의해 선택된 사건들의 집합이며, 역사를 단선적인 것으로 만들기 위해 수많은 사건들이 직선상에 편입되거나, 삭제된다. 이렇게 시간의 실재를 직선적이고 단선적인 역사적 시간성으로 변환시키는 과정에서 억압과 착취가 발생한다.

『사막으로의 회귀』는 역사를 바로 이러한 실재적인 시간들로서, 역사적인 시간성 바깥으로 탈락된 날것의 시간들로서 드러낸다. 이에 따라 역사적 시간은 단선적인 시간성 안에 통합되지 못하고 파편적·단발적으로 출현(émerger)하게 된다.

있는 그대로의 진실로서 ‘단 하나의 역사’란 존재하지 않는다. 『사막으로의 회귀』에는 프랑스 식민주의적 역사와 알제리 해방 진영이 쓰고자 하는 역사 그 어느 쪽에도 통합되지 못한 채 ‘틈새에 낀’ 시간을 사는 인물들이 등장하는데, 마틸드와 아지즈가 대표적이다. 26살에 알제리로 도피해 인생의 절반 이상을 그곳에서 보낸 마틸드는 문화적으로 혼혈이라 할 수 있는 인물이다. “알제리의 태양을 머리에 맞아서 아랍인이 되어 버린”¹⁰²⁾ 사람이지만, “알제리의 빌어먹을 태양 아래서도 매끄럽고 하얀 피부를 유지”¹⁰³⁾한 프랑스인이기도 하다. 그러한 마틸드는 알제리와 프랑스, 그 어느 쪽에서도 조국을 발견하지 못한다.

102) « ADRIEN. - [...] Le soleil d'Algérie a tapé sur la tête de ma sœur et la voilà devenue arabe, [...] » (RD, 35)

103) « ADRIEN. - Et moi qui croyais te retrouver avec la peau brunie et ridée comme une vieille Arabe. Comment fais-tu, avec ce foutu soleil d'Algérie, pour rester lisse et blanche? » (RD, 17)

마틸드 - 무슨 조국이 있어, 내가? 내 땅, 나의 땅은 어디 있는 거야? 내 한 몸 누일 수 있는 땅은 어디에 있지? 알제리에서 나는 외부인이었고 프랑스를 꿈꿨어. 프랑스에서 난 더더욱 외부인이고 알제리를 꿈꿔. 조국은 내가 없는 데가 조국인 거야? 내 자리에 있지 못하는 거, 어디가 내 자리인지 알지 못하는 게 이제 지긋지긋해. 그니까 조국이라는 건 없어, 아무데도, 없다고.

MATHILDE. - Quelle patrie ai-je, moi? Ma terre, à moi, où est-elle? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas? J'en ai marre de ne pas être à ma place et de ne pas savoir où est ma place. Mais les patries n'existent pas, nulle part, non. (RD, 48)

알제리 태생으로 프랑스인에게 고용되어 프랑스인을 위해 일하면서 “프랑스가 FLN과 전쟁할 수 있도록 프랑스에 세금을 내고, FLN이 프랑스와 전쟁할 수 있도록 FLN에 세금을 내는”¹⁰⁴⁾ 아지즈 역시 마찬가지다. 프랑스와 알제리, 양쪽의 호명 사이에서 분열된 아지즈는 스스로 어떠한 정체성도 거부하기에 이른다.

FNL은 나보고 아랍인이라 그러고, 내 주인은 내가 하인이라 그러고, 병역의 의무는 내가 프랑스인이라고 해. 그리고 나는, 난 나보고 등신이라고 해. 왜냐면 난 아랍인이니 프랑스인이니 주인이니 하인이니 하는 것들은 관심 없거든. 난 알제리 따위는 관심 없어, 프랑스 따위도 관심 없고. 난 내가 어느 편을 들어야 하는지 아닌지 관심이 없어. 난 아무것도 지지하지 않고 반대도 안 해. 누가 나한테 지지하지 않는다고 반대라 그러면, 그럼 나는 전부 다 반대하는 거야. 난 진짜 등신이야.

104) « AZIZ. - [...] Et avec l'argent que je gagne, je paie des impôts à la France pour qu'elle fasse la guerre au Front, je paie des impôts au Front pour qu'il fasse la guerre à la France. » (RD, 73)

AZIZ. - Le Front dit que je suis un Arabe, mon patron dit que je suis domestique, le service militaire dit que je suis français, et moi, je dis que je suis un couillon. Parce que je me fous des Arabes, des Français, des patrons et des domestiques; je me fous de l'Algérie comme je me fous de la France; je me fous du côté où je devrais être et où je ne suis pas; je ne suis ni pour ni contre rien. Et s'il on me dit que je suis contre quand je ne suis pas pour, eh bien, je suis contre tout. Je suis un vrai couillon. (RD, 73)

두 사람의 개인적인 경험은 프랑스의 역사에도, 알제리의 역사에도 기입되지 못하는 여분의, 탈락된, 틈새의 시간으로 남는다. 그런데 중요한 것은 역사에 대한 이러한 개인적인 경험의 언어가 갑작스럽게 ‘출현’한다는 점이다. 이러한 증언들은 일상에서는 어떠한 조짐도 드러내지 않고 있다가, 논리적으로 정확히 설명할 수 없는 순간에, 알 수 없는 이유로, 단발적으로 발설된다. 8장에서, 마틸드는 마리 유령과 대화를 시도하다 급작스럽게 태도를 바꿔 마리에 대한 분노와 원망을 쏟아낸다. 이렇듯 격렬한 감정 속에서, 그녀는 다소 맥락 없이 “조국”에 대한 체험을 고백한다. 아지즈 역시 15장에서 만취한 상태로 등장하여 술주정을 하듯 정신없이 위 대사를 쏟아낸다. 이렇듯 개인적 차원에서의 역사적 기억, 즉 역사적 시간들은 각자의 내면에 웅크리고 있다가, 개인이 이성을 잃고 흥분 상태에 들어갔을 때, 토해내지듯 틈새를 비집고 솟아오른다.

이처럼 『사막으로의 회귀』에 드러나는 역사는 단선적인 시간이 아니라, 그러한 단선적인 시간에 통합되지 못한 여분의 시간들이다. 식민지 시대와 탈식민지 시대 사이에서 ‘틈새에 낀’ 시간을 사는 또 다른 인물로 등장하는 흑인 공수부대원의 대사는 스스로 단선적이라고 주장하는 역사적 시간과 개인이 체험하는 역사적 시간의 실재 사이의 관계를 상징적으로 보여준다.

공수부대원 - [...] 역사가 인간에게 명령을 한다고들 하지만, 한 인간의

인생은 무한히 짧아. 그리고 역사는, 꾸벅꾸벅 조는 이 살찐 암소는 되새김질이 끝나면 기다려주지도 않고 뒷발로 차버려.

PARACHUTISTE. - [...] On me dit que c'est l'histoire qui commande l'homme, mais le temps de la vie d'un homme est infiniment trop court; et l'histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, elle tape du pied avec impatience. [...] (RD, 57)

“역사가 인간에게 명령을 한다”는 것은 역사와 인간 사이의 관계가 안정적으로 맺어져 있는 상태를 전제한다. 이때 역사는 인간의 모든 삶을 설명할 수 있다. 비록 인간은 역사에 종속되어 좌지우지 되지만, 역사는 인간에게 명령 내리고 책임지는 상관이자 보호자가 되어 준다. 그러나 이 인물이 이야기하는 인간의 삶은 역사에 종속조차 되지 못하는 삶이다. 개인의 미시적인 삶은 “무한히” 짧아서, 마치 원자 이하의 세계처럼 거시계가 포괄하지 못하는 미시계의 차원으로 아예 축소되어 버린다. 역사는 개인에게 무관심한, “꾸벅꾸벅 조는 살찐 암소”로 형상화되고, “되새김질이 끝나면”, 즉 스스로의 필요를 채운 뒤에는 가차 없이 “뒷발로 차” 버린다. 이러한 이미지가 보여주는 시간은 역사에 의해 퇴출된, 역사에 기입되지 못하는 미시적인 시간들이다.

그런데 콜테스는 단선적인 시간성에서 탈락한 파편적인 시간성 외에도 또 다른 시간성으로 역사를 조명한다. 바로 순환적인 시간성을 통해서다. 진보주의 역사관에 따르면 역사적 시간성은 특정한 방향성을 갖고 앞으로 나아간다는 의미에서 직선적이다. 그러나 콜테스는 역사적 시간을 순환적인 것으로 환원함으로써 진보에의 환상에 반격을 가한다.

역사적 시간이 순환적인 시간성으로 환원되는 양상은 5장에서 가장 극명하게 드러난다. 5장이 시작되자마자 마틸드는 복도에서 플랑티에르를 기습하고, 자신이 15년 전 해방 시기에 독일군과 동침한 죄로 거짓 고발당했다는 사실, 이로 인해 군중들 앞에서 삭발을 당했다는 사실, 그리고 그러한 고발을 한 사람이 바로 플랑티에르라는 사실을 폭로한다. ‘부역

여성 삭발(femme tondue)¹⁰⁵⁾이라는 역사의 피해자로서, 마틸드는 몸소 자신이 겪은 고통의 증인이 된다.

나는 마틸드고 당신 머리를 삭발할 거야. 난 당신의 두개골에서 머리카락을 마지막 한 올까지 벗겨낼 거야. 그럼 당신은 두개골이 반들반들해져서 여기서 나가겠지, 적군과 동침한 여자들처럼. 울퉁불퉁하고 희멀건 머리를 하고 길거리에 나가는 기쁨을 알게 될 거야. 머리를 벌거벗고, 벌거벗는 것 중에 최악이지. 당신은 하염없이 느린 리듬을 맛보게 될 거야, 머리가 자라는 그 참을 수 없이 느린 리듬을 말야. [...] 그리고 긴긴 여리 달 동안, 당신의 삶 전체가, 생각, 꿈, 에너지, 욕망, 원한들이 두개골에 머리카락이 없다는 이 바보 같은 일에 완전히 집중될 거야. 당신은 머리가 더 빨리 나게 하는 데 전념할 거고, 더 빨리 길으라고 갓 나온 머리카락을 뽑겠지. 그리고 이게 더 빨리 자라지는 않는다는 걸, 이게 참을 수 없이 느린 리듬으로 돼 있다는 걸, 추잡스런 두개골을 달고 다니기엔 하루하루가, 몇 주가, 몇 달이 길고 길다는 걸 알게 될 거고, 차라리 불알을 자르는 게 낫다고 생각할 걸.

MATHILDE. - Je suis Mathilde et je vais vous raser les cheveux. Je vais ôter jusqu'au dernier poil de votre crâne, et vous sortirez d'ici avec le crâne lisse comme celui des femmes qui ont couché avec l'ennemi, et vous connaîtrez le plaisir qu'il y a à sortir dans la rue avec une tête bosselée et blanche, avec la nudité de la tête, qui est la pire des nudités; vous connaîtrez le rythme lent, interminable, l'insupportable lenteur du rythme de la repousse des cheveux; [...] et, pendant de longs mois, votre vie tout entière, vos pensées, vos rêves, votre énergie, vos désirs, vos haines seront tous fixés sur cette chose idiote qu'est l'absence de cheveux sur un crâne; vous vous concentrerez pour faire pousser plus vite; vous tirerez sur les premières pousses pour faire aller plus vite; et vous verrez que cela

105) 해방 시기 부역 여성의 삭발에 대해서는 이용우, 『프랑스의 과거사 청산 - 숙청과 기억의 역사, 1944-2004』, 역사비평사, 2010, pp. 61-65 참고.

ne va pas plus vite, que cela a un rythme insupportable de lenteur, que les journées sont longues, et les semaines longues, et les mois longs à porter un crâne obscène, et vous préférerez qu'on vous ait coupé les couilles. (RD, 27-28)

이러한 마틸드의 장광설에서 먼저 눈에 띄는 양상은 시간이 지연되고, 결국 정지된다는 점이다. 마틸드의 개인적인 경험 안에서, 시간은 “참을 수 없이 느리게” 흐른다. 그녀의 시간은 육체적인 차원에 기입됨으로써 정지하기에 이른다. 머리카락이 밀린 “추잡스런 두개골”은 ‘거세’라는 신체의 영구적인 손상에 비유된다. 문세프Mounsef에 따르면 5장의 장면들은 육체에 남은 기억의 흔적이 어느 정도로 지워질 수 없는지를 잘 보여준다.¹⁰⁶⁾ 육체에 새겨진 고통의 기억은 15년의 시간을 넘어 “백 년이 지나고, 삼백 년이 지난다 해도”¹⁰⁷⁾ 지워지지 않을 흔적이다.

그런데 마틸드가 삭발이라는 행위를 무대 위에서 재현하여 보여줌으로써, 그리고 ‘나(je)’ 대신 ‘당신(vous)’이라는 주어를 사용하여 자신의 과거를 플랑티에르의 미래에 그대로 투영함으로써, 역사는 순환적인 것으로 환원된다. 피해자가 가해자가 되고, 가해자는 피해자가 되어 행위의 주체와 객체가 역전되었을 뿐, 과거의 폭력은 현재의 시간 속에서 같은 모습으로 반복된다.

과거의 폭력이 현재의 시간 속에서 반복되는 양상은 제 2차 세계대전과 알제리 전쟁이라는 두 역사적 사건 사이의 관계설정에 의해서도 드러난다. 해방 직후 프랑스 전역에서 벌어졌던 초법적 숙청운동의 광기 속에서 마틸드를 희생자로 만들었던 아드리앵과 플랑티에르가,¹⁰⁸⁾ 알제리 전쟁

106) Donia Mounsef, *op. cit.*, p. 174.

107) « MATHILDE. - [...] Moi, je vous connais. Moi, je vous reconnais. Quinze années vous ont engraisé; elles ont enrichi vos vêtements, elles ont posé des lunettes sur vos yeux, elles ont mis des bagues à vos doigts. Mais y aurait-il cent ans entre le jour où vous m'avez condamnée à l'exil en me montrant du doigt, et aujourd'hui où vous allez en être puni, y aurait-il trois siècles, que je vous aurais reconnu. » (RD, 29)

108) « PLANTIÈRES. - [...] C'est toi qui m'avais demandé de l'accuser de

에서는 OAS의 일원이 되어 또 다른 광기어린 폭력의 주동자가 되고 있는 것이다. 여성들을 향했던 야만성은 15년 뒤, 프랑스 내 알제리인이라는 또 다른 약자들에게 고스란히 향한다. 역사가 진보를 향해 나아간다는 역사주의의 이상과 달리, “과거의 폭력이 현재의 폭력이 되어 재출현”¹⁰⁹⁾하는 역사의 순환적인 성격을 콜테스는 외면하지 않는다.

플랑티에르라는 인물은 해방 후 숙청과 알제리 전쟁이라는 역사의 주체로서 역사적 시간성을 대변하는 인물이라 할 수 있다. 같은 장면에서 플랑티에르는 마틸드의 복수를 피하기 위해 궤변을 늘어놓는데, 여기서 우리는 다시 한 번 순환성으로의 환원을 발견하게 된다.

플랑티에르 - 내 말좀 들어보쇼, 내 말을 믿어야 되오. 당신 잘못 생각하고 있는 거요. 우리집은 대가족이요. 나는 나랑 똑 닮은 형제들이 적어도 일곱 명은 있소. 사람들이 나랑 헛갈려 하는 사촌, 육촌, 팔촌들이 몇백 명은 있소, 우리 가문에서는 우리끼리 결혼하거든. 그래서 태어나는 애들은 엄마들이 누가 누구 애인지 알지 못할 정도로 서로서로 닮았소. 당신이 찾는 사람은 다른 사람, 다른 사람이오.

PLANTIÈRES. - Et moi, je vais vous dire, et vous devez me croire : je sais que vous vous trompez. J'ai une grande famille; j'ai au moins sept frères qui tous me ressemblent; j'ai des centaines de cousins que l'on confondrait avec moi, car dans ma famille on se marie entre nous, alors tout ce qui naît ressemble à tous les autres, au point que les mamans ne savent plus qui est à qui. C'est un autre, c'est un autre que vous cherchez. [...] (RD, 29-30)

플랑티에르에 따르면 자신의 모든 형제들과 사촌들은 서로 너무 닮아서 개인들 간의 차별성을 확보할 수 없을 지경이다. 몇백 명에 이르는 사촌

complaisances avec l'ennemi, et j'ai cédé, par pure folie, et cela devait être un secret entre nous. [...] » (RD, 31)

109) 노서경, *op. cit.*, p. 70.

들이 개별성을 상실하고 단 하나의 속성으로 환원된다. 수없이 많은 갈래로 나뉘어 가치를 뺏어 나가는 가계도의 이미지는 서로 다른 유전자 조합에 의해 확보되는 다양성을 나타낸다. 그런데 이 인용문에서는 전혀 그렇지 못하다. 플랑티에르의 가족은 “자기들끼리 결혼하는” 극단적으로 폐쇄적인 집단이다. 근친상간적인 결혼 관습은 동일성의 끊임없는 반복을 낳고, 시간의 흐름에 따른 세대교체는 어떠한 변화도 담보하지 못할 것이다. 이렇듯 『사막으로의 회귀』에서 역사는 여분의 것으로 탈락되거나, 순환적인 것으로 환원되는 시간성으로 드러난다.

II-2. 반(反)구원적인 시간

인류 문명은 늘 시간에 특정한 형태를 부여해왔다. 한편으로는 주기적으로 무한히 재생되는 순환적 시간성이, 다른 한편으로는 종말을 향해가는 유한한 직선적 시간성이 인간이 시간을 이해하는 두 가지 주된 방식이 되어 왔다. 전자는 보다 ‘원시적’이고 전통적인 경향으로 대부분의 원시 종교, 그리고 힌두교 및 불교 신화의 기원이 되는 인도적 사유에서 나타난다. 후자는 보다 ‘현대적’인 경향으로 유대-기독교에서 발견되는 메시아사상이 이에 해당된다.¹¹⁰⁾

그런데 이러한 종교적인 시간성들은 인간이 처한 고통을 설명할 수 있는 것으로 만들기 위해 고안된 것이다. 이를테면 힌두교 및 불교 신화의 경우, 재앙과 그에 따른 인간의 고통은 현재의 시간이 우주의 탄생과 소멸의 주기에서 소멸에 가까워 모든 것이 쇠퇴하는 ‘암흑시대’에 위치하기 때문에 발생한다. 한편 히브리 신앙에서 고통은 신앙을 상실한 백성들에게 신이 내리는 징벌이다.¹¹¹⁾ 기독교에서 인간의 고통을 원죄로

110) 미르치아 엘리아데, 심재중 역, 『영원회귀의 신화 - 원형과 반복』, 이학사, 2003. p. 116.

111) *Ibid.*, pp. 107-109

설명하는 것 역시 마찬가지다. 원인이 무엇이든 간에, 인간의 고통에는 의미가 있어야만 했다. 이런 식의 설명은 고통에 당위성을 부여함으로써 그것을 감내할 만한 것으로 만들어주었다.¹¹²⁾

뿐만 아니라, 종교적 시간성들은 시간을 초월함으로써 영원히 고통으로부터 벗어날 수 있다는 구원의 가능성 또한 내포한다. 시간에 대한 순환적인 인식을 통해, 영겁의 시간동안 똑같은 고통을 끝없이 견뎌내야 한다는 사실을 깨달음으로써 인간은 시간으로부터 해방되고자 하는 의지를 갖게 된다. 이것을 교리적으로 체계화한 것이 불교의 열반이라는 개념이다. 시간을 직선적인 것으로 이해하는 유대-기독교적 세계관에서 역시 시간의 끝에 종말을 위치시킴으로써, 세계가 구원받고 비(非)시간 속에서 영원히 살 수 있다고 믿는다.¹¹³⁾

이처럼 시간의 전통적인 모델들이 인간의 고통을 설명 가능한 것으로, 그리고 시간을 초월하여 언젠가는 해결 가능한 것으로 변환함으로써 견딜 수 있는 것으로 만들어주었던 반면, 『사막으로의 회귀』에 등장하는 신화적 모티프들에서 드러나는 시간은 반대로 인간의 고통이 설명할 수도 해결할 수도 없는 것임을 역설한다. 콜테스는 기존의 종교적 시간성에서 구원이라는 가능성을 제거함으로써 구원을 부정하고, 영원히 이어지는 고통의 시간만이 양상하게 남도록 한다.

아드리앵의 독백 속 부처와 원숭이들의 이야기는 기존 불교문화에서 원숭이 설화가 가지는 의미를 정면으로 반박한다. 석가모니 부처의 전생 이야기를 기록한 경전인 <본생경(本生經)>에는 원숭이가 주인공으로 등장하는 설화가 수록되어 있다. 여기서 전생의 석가모니는 수많은 원숭이 무리의 왕으로, 위협에 처한 원숭이들을 구하기 위해 자신의 몸으로 다리를 만들어 밟고 지나가게 하고 자신은 목숨을 잃는다. 이렇게 <본생경>의 기본적인 메시지는 석가모니가 태곳적부터 윤회를 거듭하며 이와 같은 선행을 통해 부처가 되었듯, 누구나 공덕을 쌓으면 언젠가 스스로

112) *Ibid.*, pp. 118-123

113) *Ibid.*, pp. 121-135.

부처가 되는 경지에 이를 수 있다는 것으로, 다소 낙관적인 세계관을 상정한다.¹¹⁴⁾ 그런데 아드리앵이 말하는 부처와 원숭이 일화의 내용은 다음과 같다.

아드리앵 (관객을 향해) - [...] 부처님이 원숭이들을 만나러 가셨을 때, 저녁에 그들 가운데 앉아 이렇게 말씀하셨습니다. “원숭이들아, 품위 있게 행동하거라. 사람처럼 행동하고, 원숭이처럼 굴지 말거라. 그러면, 어느 날 아침 깨어나 보면 사람이 되어 있을 것이다.” 그래서 원숭이들은 순진하게도, 사람처럼 행동했습니다. 자기가 생각하기에 사람이 행동할 법한 대로 행동하려고 노력했지요. 하지만 원숭이들은 너무 착하고 너무 멍청했어요. 그래서, 매일 저녁 희망을 품고, 희망에 찬 온화하고 평온한 미소를 띤 채 잠자리에 들었어요. 그리고 매일 아침 울었습니다. [...]

ADRIEN (*au public*). - [...] Quand Bouddha rendait visite aux singes, il s'asseyait au milieu d'eux, le soir, et il leur disait : Singes, conduisez-vous comme il faut, conduisez-vous en humains et non pas en singes, et alors, un matin, vous vous réveillerez humains. Alors les singes, naïfs, se conduisaient en humains : ils essayaient de se conduire comme ils croyaient qu'il faut qu'un humain se conduise. Mais les singes sont trop bons et trop bêtes. Alors, tous les soirs ils espèrent, ils se couchent avec le doux et tranquille sourire de l'espoir. Et tous les matins ils pleurent. [...] (RD, 42)

사람처럼 ‘바르게’ 처신하면 어느 날 아침 사람이 될 거라는 부처의 말과 달리, 원숭이들은 아무리 사람처럼 처신해도 사람이 되지 못한다. <본생경>에서의 부처가 다른 생명들의 귀감이 되어 중생들을 구원의 길로 이끄는 부처였다면, 아드리앵의 이야기 속 부처는 비참한 처지에 있는 존재들에게 거짓말하고 헛된 희망을 심어주는 부처다. 부처가 거짓말을 하고 있다는 점은 그가 원숭이들에게 이 이야기를 한 시간이 ‘저녁’이라는

114) 황순일, 『Mahakapi Jataka의 변천 - 동물우화에서 인간적 합리적 이야기로-』, 『인도철학』 제 38집, 인도철학회, 2013, pp. 5-26.

데서 드러난다. 14장에서의 마틸드의 독백에 따르면, “저녁은 거짓말쟁이다.”¹¹⁵⁾¹¹⁶⁾ 이처럼 아드리앵의 독백에서 차용되고 있는 부처의 일화와 그 의미는 <본생경>에서의 그것을 알아야 완전히 이해할 수 있지만, 결국 우리가 알게 되는 것은 원숭이는 스스로를 구원하기는커녕 인간이라는 최소한의 조건에도 도달하지 못하고 짐승으로 남을 수밖에 없다는 염세주의적인 세계관이다.

이 에피소드는 불교적 세계관에서 드러나는 순환적 시간성을 도입하면서도 열반을 통해 그러한 순환에서 벗어날 수 있는 가능성은 배제한다. 이는 결과적으로 동일한 순환 안에 영원히 갇히는 시간성만을 남긴다.

『사막으로의 회귀』에서 가장 중요하고도 복잡하게 제시되고 있는 신화적 요소는 성모 마리아의 모티프라고 할 수 있다. 16장에서 유령이 출현하는 장면이 성모 발현의 아날로지임은 인물의 대사를 통해 꽤 직접적인 방식으로 드러난다. 유령이 사라지자마자 엇갈려 등장하는 마르트의 대사는 이를 명백하게 지시한다.

마르트 - 성모 발현이다, 여기에 성모가 발현하신 것 같아!

마틸드 - 이 여자는 아직도 술에 절어 있네.

[...]

마르트 - 아냐, 성모 발현 맞아. 확실해. 하지만 순수한 자의 눈에만 보이시지. 라살레트에서도, 바크 거리에서도, 테페이야크 언덕에서도 다 그랬어. 세상에, 세상에, 우리 집 정원에 성녀가 계시다니.

MARTHE. - Une apparition, il paraît qu'il y a une apparition ici!

MATHILDE. - Cette femme est encore ivre morte.

[...]

115) « MATHILDE (*au public*). - Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est un menteur; [...] » (RD, 67)

116) Christophe Meuré, “Du singe qui pleure le matin : Analyse de la matière grotesque dans *Quai ouest* et *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”, *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 2004, p. 7.

MARTHE. - Non, c'est une apparition, j'en suis sûre. Mais seule l'innocence a des yeux pour la voir. C'était ainsi à La Saiette, rue du Bac, au mont de Tepeyac, partout. Mama Rosa, Mama Rosa, il y a une sainte dans mon jardin. (RD, 77-78)

여기서 마르트가 사용하는 ‘apparition’이라는 어휘는 그 자체로 ‘유령’을 의미하기도 하지만, ‘성모 발현’이라고 할 때의 ‘발현’ 역시 ‘apparition’이다. 이 장면 이전까지, 작품에서 ‘apparition’이라는 어휘는 죽은 마리의 유령을 가리키는 것으로 사용되어 왔다. 그런데 바로 이 시점에서 마르트에 의해 똑같은 어휘의 의미가 ‘성모가 세인들에게 초자연적으로 모습을 드러내는 기적의 현상’으로 변모한다. 더군다나 유일하게 유령이 눈에 보인다는 소녀의 이름은 ‘파티마’다. 파티마는 가톨릭 문화권에서 의미 있게 여기는, 20세기 들어 가장 유명한 성모 발현지이다.¹¹⁷⁾ 전통적으로 가톨릭 문화권인 프랑스의 관객들은 파티마의 성모를 익히 알고 있었을 것이기에, 마르트의 대사는 파티마라는 등장인물의 이름과 합쳐져 앞서 벌어진 장면이 성모 발현에 대한 패러디임을 쉽게 떠올리게 했을 것이다. 마르트가 언급하고 있는 프랑스의 라살레트, 바크 거리, 멕시코의 테페이악 언덕도 마찬가지로 모두 성모 발현지이다. 그러한 발현이 지금 여기, 이 정원에서 일어났다는 선언을 통해 종교적 신비의 순간이 희곡의 현실 속 시공간에 소환된다.

그러나 이렇게 소환되는 성모의 기적은 기존 문화에서 성모 발현이 갖는 구원의 의미를 갖지 못한다. 우선, 마리 유령에 의해 구현되는 성모 발현의 모티프는 주변인들에 의해 조롱적(satirique)이고 품위를 손상하는(dégradant) 방식으로 제시된다. 우선 마틸드는 마리 유령이 등장하기 직전 다음과 같이 말한다.

117) ‘파티마의 성모(Our lady of Fatima)’는 1917년 포르투갈의 작은 마을 파티마에서 루치아, 히아친타, 프란치스코라는 세 명의 어린 목동들 앞에서 성모가 발현한 사건을 일컫는다. 후에 루치아라는 소녀는 수녀가 되고 기적은 교황에 의해 공인되어 매년 축일을 기념하고 있을 정도로, 파티마의 성모는 가톨릭에서 중요한 위상을 가진다.

마틸드 - 장난질 그만해, 파티마. 내가 그걸 한 순간이라도 믿었다고 생각 하진 마라. 장난질이고, 바보짓이고, 광신도 같은 짓이야. 유령들이 아직도 나타난다니? 요즘 같은 시대에? 히스테릭한 시골뜨기 아이들한테 좋은 일이었겠지만 말이야, 그 옛날에는. 요즘은, 그런 건 기괴한 거야. 성모라도 감히 그렇게는 못 할 거다.

MATHILDE. - Arrête tes sottises, Fatima. Ne crois pas que j'y ai cru un seul instant. Sottises, conneries, bondieuseries. Est-ce que les gens apparaissent encore, à notre époque? C'était bon pour les petits paysans hystériques de la campagne, jadis. Mais aujourd'hui, c'est grotesque. Même la sainte Vierge n'oserait pas. (RD, 74-75)

마틸드의 대사에 등장하는 “시골뜨기 아이들”은 시골 마을 파티마에서 성모를 목격했다는 세 명의 목동들을 떠올리게 한다. 마틸드는 기존 가톨릭 문화에서는 순수하고 성스러운 이들로 여겨지는 목동들을 “히스테릭한”, 일종의 병적인 상태에 빠진 이들로 비난한다. 그녀에 의하면 누군가 “나타난다(apparaître)”고 하는 것은 “어리석고, 바보같은, 과시적인 짓”이며, 무엇보다도 “기괴한” 일이다. 설령 성모라 할지라도 말이다. “성모라도 감히 그렇게 하지는 않을 것”이라는 마지막 문장은 마틸드가 비난하는 대상을 신비 현상을 믿는 사람들에서 그러한 신비 현상을 일으키는 당사자로 옮겨가게 만든다. 이로써 성모를 목격했다고 하는 목동들뿐만 아니라, 사람들 앞에 감히 모습을 드러내는 성모 그 자신이야말로 시대착오적인, 기괴하고 우스꽝스러운 존재로 격하된다.

한편, 마르트는 “순수한 자(l'innocence)만이 성모 마리아를 볼 수 있는 눈을 가졌다”고 함으로써 발생한 사건의 성격을 성스러운 것으로 규정한다. 그런데 이 발언은 그 자체로 역설적이다. 우선, 작중에서 마리 유령의 존재를 인지하는 것으로 보이는 인물은 단 두 사람, 파티마와 마르트 뿐이다. 그 중에서도 유령의 출현을 성스러움의 경지로 끌어올리는 역할을 담당하는 인물이 마르트라고 할 수 있는데, 이 마르트가말로 성스러움과

가장 거리가 멀어 보이는 인물이다. 늘 헛소리만 지껄이는 술주정뱅이인 그녀는 이때도 “술에 절어 인사불성이 된(ivre morte)” 상태이다. 바꾸어 말하면, 성모는 도취와 광기의 상태, 즉 정상적인 범주에서 벗어난 상태에 있는 사람에 의해서만 인정되는 존재이다. 게다가, 홀로 성모를 목격한 어린 목동의 역할을 맡고 있는 파티마는 과연 마르트의 말대로 ‘순수’하다고 할 수 있는가? 성모 마리아의 순수함은 다른 무엇보다도 그녀가 동정녀(Vierge Marie)라는 데서 비롯하는 만큼, 순수함이 곧 성적 무경험의 상태를 말하는 것은 필연적이라고 할 수 있다. 그러한 의미에서 작품 전체를 놓고 보았을 때 강간당한 소녀의 이미지를 갖는 파티마에게 ‘순수한 자’의 타이틀을 부여한다는 것은 부조리하다. 게다가 우리의 앞선 논의에 따르면 이 시점에서 파티마는 물리적으로 처녀가 아니었다. 따라서 여기에서 제시되는 성모의 ‘성스러움’은 그 위상이 불안정할 뿐만 아니라, 일종의 반어법이 된다.

본래 성모 성심의 핵심 교의는 성모 마리아가 삼위일체 하느님과 교인을 이어주는 중재자라는 데에 있다.¹¹⁸⁾ 카톨릭 신앙에서 천주의 아내이자 구세주의 어머니인 마리아는 “은총이 가득하시며”, “주님께서 함께 계시는”, 즉 “여인들 중에서도” 하느님과 가장 가깝게 관계를 맺고 있는 “복된” 존재이다. 그러한 그녀의 기도는 특별한 영향력을 가지므로, 성모 마리아는 “하느님께 빌어” 죄인들을 구원할 수 있는 능력을 가진 성녀로 받아들여진다.¹¹⁹⁾ 묵주를 사용하여 하는 기도란 다름 아니라 구원을 위한 하느님께로의 청원을 부탁하고자 성모에게 장미를 바치는 일이다. 성모 발현이라는 기적 현상이 가지는 의미 역시 이러한 중재자로서의 성모라는 개념과 무관하지 않다. 성모 발현이란 지상의 인간들이 스스로의

118) 가톨릭 문화에서 성모의 의미에 대해서는 최경용, 「성모 마리아 공경에 대한 신학적 바탕」, 『성모 마리아』, 학연문화사, 2009 참고.

119) 성모 마리아에게 바치는 기도인 성모송은 성모의 인자함으로 구원받고자 하는 신도들의 희망을 드러낸다. 성모송의 전문은 다음과 같다. “은총이 가득하신 마리아님 기뻐하소서 / 주님께서 함께 계시니 여인 중에 복되시며 / 태중의 아들 예수님 또한 복되시나이다 / 천주의 성모 마리아님 / 이제와 저희 죽을 때에 / 저희 죄인을 위하여 하느님께 빌어 주소서”

힘으로는 알 수 없는 천상의 메시지를 전해주기 위해 성모가 직접 모습을 드러내는 현상이기 때문이다. 파티마에 발현한 성모의 경우 이러한 메신저로서의 역할은 더욱 명확하다. 파티마의 성모가 목동들에게 나타난 목적이 ‘세계에 대한 세 가지 비밀’을 알려주기 위함이었던 만큼 더욱 그러하다.

그러니까 파티마의 성모는 인류를 구원하기 위해 하늘의 진실을 전달하는 기적의 성모이다. 그러나 성모의 아날로지임이 명백한 마리 유령은 그러한 기대를 철저히 저버린다.¹²⁰⁾ 작품의 대단원이 되어서야 겨우 등장하는 유령은 성모가 목동들에게 그리했듯이 성스러운 비밀을 알려주는 커녕 근본 없는 집안에 시집 온 자신의 신세만 한탄하다 사라지는 것이다.

『햄릿』에서, 막연한 직감이었던 것을 확신으로 바꿈으로써 복수를 가능하고도 불가피하게 만드는 것은 바로 유령이다. 선왕 유령이 햄릿에게 전해준 것은 “살아있는 자들이 감지할 수 없는, 초월적인 질서에 속하는 진실”이었다.¹²¹⁾ 반면, 마리 유령은 이와 같은 심오한 진실을 폭로하는 유령으로서 기능하지 않는다.¹²²⁾ 마리 유령은 저승에서 돌아온 살인사건의 피해자라는 점에서 『햄릿』의 유령과 공통점을 가진다. 마리가 아드리앵에 의해 살해당했을 것이라는 점은 여러 번에 걸쳐 암시된다. 따라서 마리가 유령의 모습으로 등장했다면, 『햄릿』의 유령처럼 자기 죽음의 전말을 밝혀주리라고 기대하는 것이 자연스럽다. 그러나 『햄릿』의 유령이

120) Vincent Brancourt, “Fantôme déceptif et dissémination du fantôme dans *Le Retour au désert* et au-delà...”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Limoges : Les Éditions Lambert-Lucas, 2018, p. 70.

121) *Ibid.*, pp. 70, 72.

122) 사실, 두 유령이 작품의 구성상 어디에 배치되어 있는가 하는 점에서부터 두 유령의 기능이 확연히 다를 수 있다. 『햄릿』에서 유령은 1막 5장, 희곡의 기본적인 배경과 상황이 소개되는 도입부에서 등장한다. 유령의 입에서 발설되는 비밀은 햄릿에게 복수라는 결정적인 동기를 심어줌으로써 작품 전체를 관통하여 발생하는 인물의 모든 행동을 추동하게 된다. 이와는 대조적으로, 마리 유령은 전체 18장으로 구성된 희곡의 16장에 위치하며, 이후 인물의 행동에 아무런 영향도 미치지 못하는 것으로 보인다. 아버지의 강력한 형상을 보여주는 햄릿 유령에 비하면 마리 유령의 형상은 실망스럽고 무능하다.

클로디어스가 선왕의 귀에 독을 흘려 넣는 장면까지 생생히 묘사하며 햄릿에게 복수를 명하는 것과는 정반대로, 마리 유령은 그 긴 대사 동안 자신의 죽음에 대해서는 한 마디도 하지 않는다. 마치 고장난 기계처럼, 세르쁘누아즈 집안의 천박함과 자기의 수치심에 대해 후회의 말들과 저주와 욕설만을 퍼붓는 마리 유령에게 “어떻게 돌아가셨나”고 묻는 파티마의 질문은 몇 번이고 무시된다. 결국 유령이 퇴장하는 순간까지 마리의 죽음을 둘러싼 진실은 밝혀지지 않는다.

마리 유령이 몸소 구현하여 보여주는 성모의 모습도 실망스럽기는 마찬가지다. 파티마의 성모가 인류의 고통에 가슴 아파하는 성녀라면, 마리 유령은 지극히 개인적이고 속물적인 욕망에서 비롯되는 모욕감 때문에 잠 못 이루는 치졸한 여성의 모습으로 드러난다. 유령이 안식을 얻지 못하게 하는 원한이라는 것은 범속하다 못해 천박하기까지 하다.

마리 - [...] 난 아직도 그게 수치스러워서, 안식을 찾을 수가 없어.

[...]

마리 - 그 케이크, 그 불결한 케이크, 그 사람은 그걸 나한테 내놓았어, 넌 상상도 못 할 거야. 그걸 나한테 내놓았다고, 나한테, 신문지에 싸서. 내가 자기그릇에 달라 한 것도 아니고, 크리스털 그릇에 달라 한 것도 아니잖아, 그럴 만한 데가 아닌 건 알았으니까. 그래도 신문지라니! 이걸, 난 용서 못해, 절대 용서 못해.

MARIE. - [...] J'en garde encore la honte, cela m'empêche de trouver le repos.

[...]

MARIE. - Son gâteau, son infâme gâteau, elle me l'a présenté, tu ne devineras jamais : elle me l'a présenté, à moi, sur un papier journal. Je ne demandais pas de la porcelaine, je ne demandais pas du cristal, je savais où j'étais. Mais du papier journal! Cela, je ne leur pardonnerai pas, je ne leur pardonnerai jamais. (RD, 76-77)

『사막으로의 회귀』의 세계 속 성모가 이러하다면 천국과 지옥에 관한 마르트와 마암 퀴뢰 사이의 절망적인 대화도 더욱 이해할 만한 것이 된다.

마르트 - [...] 우리가 둘 다 죽으면, 당신은 천국에 있고 나는 내가 지은 죄 때문에 지옥에 가 있으면, 밧줄을 하나 내려 줘. 당신이 있는 데까지 날 끌어올려줘. 왜냐면, 당신이 안 해주면 누가 해주겠어? 우리 언니 마리는 날 쳐다보지도 않을 거고, 다른 사람들은 다 너무 불행해서 날 기억하지 못할 거고, [...]. 날 당신이 있는 데까지 끌어올려 주겠다고 약속해 줘, 조세핀.

마암 퀴뢰 - 나도 모르겠어요, 불쌍한 마르트. 난 천국란 게 있는지도 모르겠어요.

마르트 - 무슨 말이야?

마암 퀴뢰 - 천국이 있다면, 여기 그 메아리라도, 미세한 느낌이라도, 지상에 드리운 천국의 그림자라도, 그 꼬트머리라도, 작은 반사광이라도 있었겠지요. 그런데 아무 것도 없잖아요. 지옥의 꼬트머리 밖에는.

MARTHE. - [...] Quand nous serons mortes tous les deux, que tu seras au ciel et moi en enfer à cause de tout le mal que j'ai fait, lance-moi une corde, tire-moi jusqu'à toi, car, si toi tu ne le fais pas, qui le fera? Ma sœur Marie ne me regardera même pas, tous les autres ont trop de malheur pour se souvenir de moi, [...]. Promets-moi de me tirer à toi, Joséphine.

MAAME QUEULEU. - Je ne sais pas, ma pauvre Marthe, je ne sais pas si le ciel existe.

MARTHE. - Que dis-tu?

MAAME QUEULEU. - S'il existait, on en aurait bien un écho, ici, une petite impression, l'ombre du ciel sur la terre, des bouts, un petit reflet. Mais il n'y a rien, que des bouts de l'enfer. (RD, 40-41)

아드리앵의 독백에서 부처와 원숭이 이야기가 그려 보여주는 세상만큼이나 마리 유령에 의해 인물들에게 주어지는 세상 역시 한 줌의 희망도

없는 세상이다. 성모 마리아는 인류의 구원을 위해 싸워줄 최후의 보루와도 같은 존재로, 그녀야말로 마르트가 말하는 바대로 지옥으로 동앗줄을 내려 죄인들을 천국으로 끌어 올려줄 수 있는 성녀다. 그런데 성모 마리아의 아날로지로 등장하고 있는 극중 마리는 이들을 “거들떠보지도 않”는다. 메아리도, 그림자도, 조그마한 반사광도 보이지 않는 천국 대신, 성모가 버린 인물들에게 남는 것은 지옥의 꼬트머리다. “집도 없이, 지붕도 없이, 조국도 없이, 우리만 홀로 시궁창 속에 남겨 놓으라고 하라”¹²³⁾고 외치는, 마리를 향한 마틸드의 절규는 마리라는 인물이 이러한 구원자로서 성모의 역할을 방기하고 있음을 말해준다.

이처럼 마리 유령을 통해 구현되는 성모 마리아의 형상은 기독교 문화에서 ‘삼위일체 하느님과 인간 사이에 위치하는 인간의 구원을 위한 중재자로서의 성모’의 의의를 부정한다. 『사막으로의 회귀』에서 성모 마리아의 형상은 기독교 세계관에서 드러나는 ‘끝’으로서의 구원을 향해가는 직선적인 시간성을 도입하지만, 구원의 가능성은 철저히 부정되고, 직선적인 시간성은 목적지를 잃고 끝없이 흐르기만 한다.

II-3. 나선형 시간의 구축

지금까지 살펴본 바, 우리는 『사막으로의 회귀』라는 텍스트에 직선적인 시간성과 순환적인 시간성이라는 두 가지 시간성이 주요하게 개입하고 있음을 알 수 있었다. 그런데 이 작품이 두 시간성에 대해 취하고 있는 태도는 각기 다르다. 직선적인 시간성은 주로 비판의 대상이 되는 반면, 순환적인 시간성은 다소간 이 직선적 시간성을 비판하는 도구로서 작동한다. 그러나 이 작품에서 순환적 시간성이 비판적인 성격을 띠었다면 그

123) « MATHILDE. - Qu'elle disparaisse donc, qu'elle aille se coucher dans son lit de coton, qu'elle aille chanter avec les anges des cantiques et qu'elle nous laisse dans la merde, seuls, sans maison, sans toit, sans patrie! » (RD, 48)

것은 긍정적인 대안으로서가 아니라, 직선적 시간성만으로는 드러나지 않는 이 세계의 비극의 실재를 더 잘 드러내기 위해서이다. 이번 장에서는 세르쁘누아즈가의 ‘집’이라는 공간을 중심으로 직선적 시간성과 순환적 시간성이 구현되고 있는 방식을 알아본다. 두 시간성이 서로 관계를 맺으며 비극적인 세계관을 지탱하는 원리를 찾아냄으로써, 우리는 콜테스가 『사막으로의 회귀』에서 새롭게 도입하고 있는 시간의 모습을 발견할 수 있을 것이다.

1) 직선적 시간성 : 계보의 영속

1988년 10월 27일 *Le Républicain Lorrain*지에 발표된 약 5장 분량의 산문, 「세르쁘누아즈 가문 백년사Cent ans d’histoire de la famille Serpenoise」는 『사막으로의 회귀』의 시점 이전에 일어난 일들과 그 이후 인물들의 행보를 서술하고 있는 프롤로그-에필로그 격의 텍스트이다. 역사를 서술하듯이 제3자의 관점에서 객관적인 사실만을 나열하고 있는 것처럼 보이는 이 텍스트는 희곡에서는 드러나지 않은 정보들을 우리에게 알려준다. 콜테스가 무대에 올려지는 것을 목적으로 하지 않는 텍스트를 작품에 포함시킨 것은 이번이 처음이 아니다. 『서쪽 부두』의 연출을 위한 작가의 노트¹²⁴⁾에 따르면, 아바드와 로돌프, 팍이 하는 소설적인 독백(monologues romanesques) 대사들은 “공연되어서는 안되”며, 오직 “희곡을 읽을 독자들을 위해 쓰여졌다.” 『서쪽 부두』의 첫 장면 앞에 쓰여진 짧은 프롤로그도 마찬가지이다. 희곡은 “공연을 위해서도 쓰여졌지만 동시에 읽히기 위해서도 쓰여졌”기 때문이다.¹²⁵⁾ 「백년사」 역시 작가가

124) Bernard-Marie Koltès, “Pour mettre en scène « *Quai ouest* »”, *Quai ouest*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985, pp. 104-108. 이하 QO로 표기.

125) « Les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués; mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce; et c’est là qu’ils doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée. » *Ibid.*, pp.

작품 밖에서 작품에 대한 견해를 이야기하는 텍스트가 아니라, 작품 안에 속한 신원 미상의 화자가 서술을 담당하는 소설적인 성격을 가진 창작물에 해당한다. 따라서 우리는 작품 분석에 있어서 해당 텍스트를 무대 바깥에 위치한, 작품의 일부로 간주하고 분석의 대상에 적극적으로 포함시키고자 한다.

우리가 「백년사Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise」라는 텍스트를 통해 우선 감지할 수 있는 것은 ‘역사(histoire)’라는 어휘가 대변하는 시간성이다. 텍스트는 1867년부터 1967년까지의 사건들을 시간의 흐름에 따라 제시하고 있는데, 그 안에서 우리는 일종의 계보를 발견할 수 있다. 마태오복음이 아브라함에서 시작되는 예수의 계보, 즉 ‘누가 누구를 낳았는지’를 나열함으로써 시작되듯, 「백년사」는 아드리앵과 마틸드를 낳은 아버지 세자르 세르쁘누아즈와 세자르를 낳은 아버지의 이야기로부터 시작된다. 그리고는 세자르가 마틸드와 아드리앵을 낳고, 아드리앵이 로제리윌에게서 난 마리와 결혼하여 마티유를 낳고, 마틸드에게서 에두아르와 파티마가 태어나는 역사로 이어지는 것이다. 여기까지 보았을 때 지배적인 시간성은 연대기적이며 직선적인 시간성이다. 계보란 선조로부터 나에게로까지 내려오는 혈통의 연속성을 ‘직선’으로 나타낼 수 있는 체계를 말하기 때문이다.

그런데 ‘낳다’라는 단어는 본래 생명을 출산하는 행위를 의미하고, 출산 능력은 여성에게 고유한 것이다. 예수의 계보를 서술하고 있는 마태오복음의 구절들은 본의 아니게 ‘낳는다’는 행위를 남성에게 고유한 것으로 취급하고 있다.

- 1 아브라함의 후손이요, 다윗의 자손인 예수 그리스도의 족보는 다음과 같다.
- 2 아브라함은 이사악을 낳았고 이사악은 야곱을, 야곱은 유다와 그의 형제를 낳았으며
- 3 유다는 다말에게서 베레스와 제라를 낳았고 베레스는 헤스론을, 헤스론은 람을,

[...]

15 엘리훗은 엘르아잘을, 엘르아잘은 마탄을, 마탄은 야곱을 낳았으며,
16 야곱은 마리아의 남편 요셉을 낳았고 마리아에게서 예수가 나셨는데 이분을 그리스도라고 부른다.

마태오복음 1:1-16¹²⁶⁾

이처럼 성서에서 예수의 계보는 아버지가 아들을 ‘낳는’ 구조로 되어 있다. 드물게 어머니의 이름이 등장하는 경우에도 아버지(유다)가 ‘어머니(다말)에게서’, 즉 ‘어머니의 몸을 빌어’ 아들(베레스와 제라)을 낳는 것으로 되어 있다. 그런데 예수의 탄생에 이르러서는 변칙적인 서술이 눈에 띈다. 예수만은 아버지가 ‘낳은’ 것이 아니라, 예수가 주체가 되어 어머니에게서 ‘난’ 것으로 되어 있는 것이다.

성서의 이 부분은 유대인들의 선조인 아브라함, 다윗과 예수와의 혈연적 연관성을 밝힘으로써 유대인들의 메시아로서 예수의 정통성을 확립해 주기 위한 서술이라고 봐야 할 것이다. 이 서술에서 여성의 역할은 대부분 생략되어 오다가 예수의 어머니 마리아에게서 다시 필요에 따라 부각된다. 그리스도의 탄생에 있어서는 그를 성령으로 잉태한 동정녀의 역할이 절대적이기 때문이다. 바로 이 지점에서 예수의 계보는 모순을 드러낸다. 기독교의 핵심 교리에 따르면 예수는 요셉의 아들이 아니라 동정녀 마리아가 처녀의 몸으로 낳은 자식이다.¹²⁷⁾ 그러므로 ‘요셉이 예수를

126) 『공동번역성서』, 한국 성서공동번역위원회, 1977.

127) 18 예수 그리스도께서 태어나신 경위는 이러하다. 예수의 어머니 마리아는 요셉과 약혼을 하고 같이 살기 전에 잉태한 것이 드러났다. 그 잉태는 성령으로 말미암은 것이었다. 19 마리아의 남편 요셉은 법대로 사는 사람이었고 또 마리아의 일을 세상에 드러낼 생각도 없었으므로 남모르게 파혼하기로 마음먹었다. 20 요셉이 이런 생각을 하고 있을 무렵에 주의 천사가 꿈에 나타나서 “다윗의 자손 요셉아, 두려워하지 말고 마리아를 아내로 맞아들이어라. 그의 태중에 있는 아기는 성령으로 말미암은 것이다. 21 마리아가 아들을 낳을 터이니 그 이름을 예수라 하여라. 예수는 자기 백성을 죄에서 구원할 것이다.” 하고 일러주었다. 22 이 모든 일로써 주께서 예언자를 시켜 23 “동정녀가 잉태하여 아들을 낳으리니 그 이름을 임마누엘이라 하리라.” 하신 말씀이 그대로 이루어졌다. 임마누엘은 ‘하느님께서 우리와 함께 계시다.’는 뜻이다. 24 잠에서 깨어난 요셉은 주의 천사가 일러준 대로 마리아를 아내로 맞아들였다. 25 그러나 아들을 낳을 때까지 동침하지

낳았다'고 쓰지 못하고 '예수가 마리아에게서 나셨다'고밖에 할 수 없는 것은 당연하다. 예수와 요셉은 혈연으로 맺어진 관계가 아니기에, 요셉의 혈통을 따라 조상을 추적해 나간다는 것은 예수의 혈통을 밝히는 일이 될 수 없다. 오히려 마리아의 조상을 추적하는 것이야말로 예수의 혈연 관계에 기반을 둔 계보가 될 수 있을 것이다. 그러나 요셉의 부계 혈통의 조상들이 투명하게 드러나 있는 것과 반대로 마리아의 조상에 대한 기록은 찾아볼 수 없다. 오랜 역사적·문화적인 맥락에서 계보는 거의 언제나 남성 중심의 계보였다. 성서의 이러한 모순은 남성 중심적 계보에 대한 집착이 자가당착으로 귀결될 수 있음을 상징적으로 보여준다.

우리는 「백년사」에서 세르쁘누아즈 가문의 역사도 마찬가지로 남성 중심적인 계보로 이루어져 있음을 읽어낼 수 있다. 이 텍스트에는 마틸드와 아드리앵의 아버지인 세자르César와, 그의 아버지와 형제들에 대한 언급은 있지만, 세자르의 어머니에 대해서는 조금도 언급되고 있지 않다. 마틸드와 아드리앵의 어머니 역시 존재감이 희미하기는 마찬가지다. 마틸드와 아드리앵을 낳은 여성은 단지 “보잘것없는 다림질하는 여자(une obscure repasseuse)”로 지칭되고 있으며 이름도 주어지지 않았다. 어디에서 왔는지, 어떤 삶을 살았는지, 어떻게 세자르의 아이를 낳게 되었는지도 전혀 알려지지 않는다. 우리가 알 수 있는 것은 이 무명의 여성이 아드리앵을 낳은 직후에 사망하였으며, “사망신고서를 수리할 때를 제외하고는 의사 한 명 그녀의 침상에 불러온 일이 없”¹²⁸⁾을 정도로 없는 사람처럼 취급되었다는 사실이다. 마틸드 이전 세대까지 세르쁘누아즈 가문의 역사에서 어머니는 부재하며 여성은 삭제되어 있다.

아드리앵의 정체성이 이와 같은 계보의 개념에 의해 형성되고 있다는 것을 우리는 희곡의 초반부에서부터 확인할 수 있다. 2장에서 마틸드와

않고 지내다가 마리아가 아들을 낳자 그 아기를 예수라고 불렀다. *Ibid.*, 마태오 복음 1:18-25.

128) « En 1910, la repasseuse séquestrée donne naissance à Adrien et meurt peu de temps après, sans qu'aucun médecin n'ait été appelé à son chevet, sauf pour le constat de décès. » (RD, 92)

아드리앵 사이에서 벌어지는 언쟁은 이 두 사람이 계보를 둘러싸고 서로 대립적인 가치를 대변하는 인물들임을 잘 보여준다. 아드리앵은 계보의 수호자이고, 마틸드는 이에 대한 위협이다. 아드리앵이 희곡 내내 구현하고 또 그에게 정체성을 부여하는 계보는 다른 무엇보다도 남성적인 동일성의 재생산으로 정의될 수 있다. 여성적인 요소는 비본질적인 것으로 밀려난다.¹²⁹⁾

다음 언술에서 아드리앵이 하고 있는 작업은 「백년사」에서 드러나는 양상과 같이, 가문의 역사에서 여성을 지우고 남성들로 이루어진 계보만을 남기는 것이다.

마틸드 - [...] 그리고, 내가 돌아올 때도 됐지. 이 집에는 여자가 너무 없잖아.

아드리앵 - 오 아니야, 누나, 여자가 없지 않아, 늘 너무 많지. 이 집은 남자들의 집이고, 여길 지나가는 여자들은 오로지 손님이거나 아니면 잊혀진 여자들 뿐이야. 우리 아버지가 이 집을 지었고, 누가 그 아내를 기억이나 해? 내가 이 집을 이어받았고, 가엾은 마틸드, 누가 누나 존재를 기억할까? 누나 집에서 손님처럼 있도록 해. 누나가 누나 침대를 익숙한 옛날 가구처럼 느낀다고 해도, 침대가 누나를 알아볼지는 확실치 않거든.

MATHILDE. - [...] Et puis, il était temps que je rentre, car cette maison manque de femmes.

ADRIEN. - Oh non, ma chère Mathilde, elle n'en manque pas, et il y en aura toujours trop. Cette maison est une maison d'hommes, et les femmes qui y passent n'y seront jamais qu'invitées et oubliées. Notre père l'a bâtie, et qui garde le souvenir de sa femme? Moi-même je l'ai continuée et qui, ma pauvre Mathilde, qui garde le souvenir de ton existence? Tiens-toi dans ta propre maison comme une invitée; car, si

129) Vincent Brancourt, "Comment en finir? : Le statut précaire du récit mythique dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès", *The geibun-kenkyu : journal of arts and letters* n° 91, Tokyo : Keio gijuku daigaku geibun gakkai, 2006, p. 270.

tu crois retrouver ton lit comme un vieux meuble familial, il n'est pas sûr que ton lit te reconnaisse. (RD, 15)

“이 집”의 이야기에 자신의 존재를 기입하려는 마틸드에 맞서, 아드리앵은 우선 세르쁘누아즈가의 집이 “남자들의 집”이라는 사실을 천명한다. 아드리앵에 따르면 이 집에서 여자들은 그저 지나가는 사람들(*passantes*)이다. “손님(*invitées*)”이라는 어휘는 ‘주인(*maîtres*)’과 대비되어, 여자들이 원칙적으로 집의 주인이 될 수 없음을 확실히 한다. 아드리앵이 자기 어머니를 “아버지의 아내”로 지칭하고 있다는 점이 특이한데, 이는 가족 내에서 여성이 맡는 어머니로서의 역할조차 부정하는 것이다. 마치 남성들 만으로도 계보가 이어지고 지속될 수 있다고 말하는 듯한 이러한 표현은 부계 계승에 대한 아드리앵의 망상적인 집착을 보여준다. 한편, “잊혀진(*oubliées*)”다는 것은 달리 말해 역사에 기입되지 않는다는 것을 의미한다. 역사는 과거 사실에 대한 기록의 축적이자 집단적인 기억의 축적이다. 아무도 “기억을 간직하지(*en garder le souvenir*)”도, “알아보지(*reconnaître*)”도 못한다면 역사의 관점에서 봤을 때 존재하지 않는 것이다. 이로써 아드리앵은 세르쁘누아즈가의 역사에서 누나의 존재를 무효화하는 동시에 아버지로부터의 연속성(*continuité*)을 스스로에게 부여한다.

계보를 볼 수 있고 만질 수 있는 것으로 물질화하는 것이 바로 상속이다.¹³⁰⁾ 아드리앵에게 있어서 상속이 그토록 중요한 이유다. 이를 보여주는 단적인 이미지가 아드리앵의 맨발이다. 아드리앵에게는 집안에서 신발을 신지 않고 늘 맨발로 있는 기벽이 있다.¹³¹⁾ 상속받은 토지를 맨발로 딛고 선다는 것은 자신과 상속물이 연결되어 있다는 사실을 감각적으로 보장해준다. 그는 상속을 포기하고, 모든 것을 버리고 떠날 때에야 비로소 신발을 신는다. 계보를 물질적으로 보증해주는 상속은 아드리앵이

130) *Ibid.*, p. 271.

131) 아드리앵의 맨발에 대한 또 다른 분석은 조만수, 「베르나르-마리 콜테스 작품 속의 발과 신발의 상징」, 『프랑스어문교육』 제 28집, 한국프랑스어문교육학회, 2008, pp. 339-358 참고.

자신의 모든 것을 거는 대상이자, 유일한 의미이다. 아드리앵의 세계가 기본적으로 상속을 중심으로 돌아간다는 것은 곳곳에서 드러난다. 15년 만에 만난 마틸드에게 아드리앵이 인사말보다도 먼저 건넨 말은 유산 분배에 관한 이야기이다.¹³²⁾ 유산을 지켜내고 아들에게 안전하게 상속해 주는 것은 아드리앵에게 맡겨진 영웅적인 임무이다.¹³³⁾ 아들에게 유산을 상속하지 못할 수도 있다는 생각은 아드리앵을 극도의 불안감에 빠뜨린다.

아드리앵 - [...] 마티유는 죽었어, 아님 어쨌거나 죽은 거나 마찬가지야. 사실상 이미 학살당해서 알제리의 어디 구덩이 속에 있는 거고, 그니까 난 이제 신경도 안 써. [...] 그러니까 난 나 자신에게 상속할 거야. 나를 포괄상속자로 지명할 거야. 그럼 다른 어느 누구도 내 유산에 손대지 못하겠지.

ADRIEN. - [...] Mathieu est mort, ou, en tous les cas, c'est tout comme, il est déjà pratiquement massacré dans un fossé algérien, alors maintenant je m'en fous; [...] Alors, j'hérite de moi-même; je me désigne comme héritier universel; et personne d'autre ne touchera à mon héritage. [...] (RD, 62)

아드리앵에게 아들이란 곧 상속자로, 계보를 보전할 다음 주자로서 의미가 있는 존재이다. 마티유가 죽을 수도 있다는 생각이 아드리앵에게 치명적인 타격이 되는 것은 그러한 맥락에서이다. 계보를 영속시키고자 하는 그의 집착은 자기 자신을 상속자로 지정한다는 궤변적인 논리에까지 이르게 만든다. 아드리앵의 세계관은 마티유의 요약에서 간단명료하게 드러난다. “가족이란 건 아버지한테서 아들에게로, 상속을 하기 위해서만 존재하는

132) « ADRIEN. - [...] Mais si, comme je le crois, tu es venue ici contempler ta part d'héritage pour repartir ensuite, eh bien, contemple, vois comme je m'en occupe bien, admire comme je l'ai embellie, cette maison, et, lorsque tu l'auras bien regardée, touchée, évaluée, nous préparerons ton départ. » (RD, 13)

133) « ADRIEN. - Sois un héros ici, sous mon regard. N'en suis-je pas un, moi, depuis l'arrivée de ta tante? N'en ai-je pas toujours été un, à t'élever et à te préparer un héritage comme je l'ai fait? » (RD, 23)

거야.”¹³⁴⁾

계보라는 관념은 하나의 거대한 질서로서 아드리앵이라는 개인을 넘어서는 곳에 존재한다. 아드리앵의 담론에서 이는 집의 이미지를 통해 형상화되는데, 집은 마치 고유한 생명과 의지를 가진 것처럼 묘사된다.

아드리앵 - 이 집은 고유한 냄새가 있고, 의식이 있고, 전통이 있고, 자기 주인을 알아봐. 이 집한테 무례하게 굴면 안 돼. 누나가 만약 이 집을 망가뜨리겠다고 내가 지켜낼 거야.

ADRIEN. - [...] elle a son odeur, elle a ses rites, elle a ses traditions, elle reconnaît ses maîtres. Il ne faut pas la brusquer, et je la protégerai si tu veux la saccager. (RD, 14)

“의식”과 “전통”은 문명을 발생시키는 것이자 먼 옛날부터 대대로 전해 내려오는 질서이다. “냄새”는 거주자의 의지와는 상관없이, 집안의 어디서나 맡을 수 있는 것으로서 공기와도 같이 눈에 보이지 않지만 공간을 가득 채우고 있는 어떤 것이다. 따라서 집이 고유한 “냄새”를 가진다는 것은 “의식”과 “전통”, 즉 집을 지배하는 질서가 편재함을 의미한다. 아드리앵은 집이 주인을 “알아본다(reconnaître)”고 표현하고 있는데, 이는 곧 집이 ‘인정하는(reconnaître)’ 자가 주인이 된다는 말이기도 하다. 이때 주인과 소유물의 관계가 역전되며, 주인은 집을 ‘지키는(protéger)’ 자에 불과하게 된다. 이러한 ‘지키는 자’로서의 자아 규정이 아드리앵의 정체성을 구성한다. 브랑쿠르가 정확하게 지적한 바, “아드리앵이라는 인물은 기본적으로 세르쁘누아즈가의 대표자로서 존재하며, 자신을 넘어서는 곳에, 자신을 초월하여 똑같은 모습으로 영속하고 있는 어떤 원칙의 화신으로서 존재한다.”¹³⁵⁾ 그리고 그 원칙이란 아버지의 법이다. 아드리앵은 오직 “아버지 때문에, 아버지에 대한 기억 때문에, 아버지에 대한 사랑 때

134) « MATHIEU. - [...] La famille n'existe que pour l'héritage, de père à fils. [...] » (RD, 43)

135) Vincent Brancourt, *op. cit.*, p. 268.

문에” 집을 지키고자 한다.¹³⁶⁾

이렇듯 아드리앵의 세계관은 계보의 개념이 전제하는 직선적인 시간성에 기반한다. 이는 『사막으로의 회귀』의 세계를 지배하는 시간성이다. 아드리앵은 계보의 수호자를 자처하며 이러한 직선적인 시간성의 구현자가 된다.

2) 순환적 시간성 : 운명의 반복

뱀 신화는 『사막으로의 회귀』에서 중요한 위치를 차지한다. 이는 가족의 성에서부터 드러나는데, ‘세르쁘누아즈(Serpenoise)’라는 이름은 곧 뱀(serpent)을 나타낸다. 신화적 상징으로서의 뱀은 기독교 문화권에서는 죄악을, 다른 수많은 종교에서는 생명의 재생과 순환, 그리고 세계의 완결성을 의미한다.¹³⁷⁾ 이러한 뱀의 이미지들이 동시에 세르쁘누아즈가가 대표하는 세계의 성격을 상징적으로 보여준다. 세르쁘누아즈가의 이야기에서 다른 무엇보다도 분명하게 나타나는 뱀의 형상은 영원회귀를 상징하는 우로보로스다. 자기 꼬리를 물고 있는 뱀의 모습을 한 우로보로스는 끊임없는 반복의 움직임을 나타낼 뿐만 아니라, 윤회의 고리처럼 자기 자신의 고유한 순환에 갇혀 벗어나지 못하는 운명을 의미하는 것으로 해석된다.¹³⁸⁾

우로보로스의 형상에서 동일성의 영원한 반복이 나타나듯, 『사막으로의 회귀』에서 사건들은 시간차를 두고 비슷한 양상으로 반복된다. 재산 상속을 둘러싼 남매간의 싸움은 15년의 간격을 두고 재개된다. 역사도 같은 양상으로 반복된다. 2차 세계대전 당시 나치, 그리고 해방 후 숙청운동의 과오(épuration sauvage)가 보여줬던 야만성은 15년 뒤 알제리

136) « ADRIEN. - [...] Crois-tu que j'ai besoin de cette maison? Non. Je n'aimais y vivre qu'à cause de notre père, en mémoire de lui, par amour pour lui. » (RD, 39)

137) Andrea Grewe, *op. cit.*, p. 191.

138) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 828-829.

전쟁에서 파시스트 극단주의자들의 아랍인을 향한 테러로 다시 모습을 드러낸다. 시간의 흐름은 어떠한 진보도 담보하지 못한다. 불행들만이 동일하게 반복된다. 이러한 주기적인 반복 속에서 발견되는 시간성은 자기완결적인 순환의 시간성이다.

『사막으로의 회귀』의 인물들은 이와 같은 순환적인 시간성에 ‘간혀 있다.’ 그런데 순환적인 시간성에 간혀 있다고 할 수 있는 것은 누구보다도 여성 인물들이다. 『사막으로의 회귀』의 여성 인물들에게서는 임신과 출산을 둘러싼 불행이 한 세대를 주기로 반복되기 때문이다.

콜테스의 작품들에 공통적으로 드러나는 재생산과 섹슈얼리티에 대한 담론은 대단히 어두운 세계관을 제시한다. 첫 경험은 언제나 강간의 양상을 띤다. 재생산 과정은 본질적으로 원초적이고 폭력적이며, 재생산의 의의는 부정된다. “어떤 종류의 운명(fatalité)이 콜테스의 여성 인물들을 덮쳐온다.”¹³⁹⁾ 『서쪽 부두』에서 드러나는 세실의 절규는 콜테스의 여성 인물들이 공통적으로 처한 불행의 성격을 가장 잘 보여준다.

왜죠, 마리아, 말해 봐요. 왜 눈 빨간 자칼하고 성교해서 나를 태어나게 했어요? 말해 봐요, 마리아의 모친인 돌로레스, 왜 자칼하고 성교해서 마리아를 낳았어요? 좀 말해 봐요, 카르멘, 왜 성교를 해서 돌로레스를 낳고, 돌로레스가 창녀 마리아를 낳게 한 거죠? 마리아는 또 애를 낳는데 필요한 도구를 다 갖췄는데?

여자들이 어슬렁거리는 자칼하고 성교하려고 야하게 입는 밤에 저주 있으라, 여자들은 9개월 후면 혐오스러운 해변에서 비명을 지르며 혈벗고 있을 테니. 한밤중에 여자들이 지르는 비명에 저주 있으라, 또 다시 야하게 입고, 혈벗고, 비명을 지를 다른 여자들을 낳는 여자들의 비명에. 여자들의 재생산 도구에 저주 있으라. 굶주린 자칼처럼 어슬렁거리는 남자의 도구로 여자를 저주한 신에게 저주 있으라.

Pourquoi, Maria, dis-moi : pourquoi avoir forniqué avec un chacal

139) « [...] une sorte de fatalité s'abat bien sur la gent féminine koltésienne [...] » Marie Scarpa, “Koltès ou le théâtre de la virginité perdue”, *Ethnologie française* Vol. 44, Presses Universitaires de France, 2014, p. 673.

aux yeux rouges et m'avoir fait naître? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria, dis-moi pourquoi avoir forniqué avec un chacal et avoir accouché de Maria? Et pourquoi, dis-le-moi, Carmen, avoir forniqué pour mettre bas Dolorès qui mit bas Maria la putain, équipée de tout ce qu'il faut pour mettre bas à son tour?

Maudites soient les nuits où s'attifent les femmes pour forniquer avec le chacal errant; et elles se désattifent neuf mois après sur une plage détestée en criant; maudit soit le cri des femmes au coeur de la nuit, qui accouchent d'autres femmes qui s'attiferont et se désattiferont et crieront à leur tour. Maudit soit l'instrument de la reproduction de la femme et maudit soit le dieu qui a maudit la femme par l'instrument errant de l'homme comme un chacal affamé. (QO, 103-104)¹⁴⁰⁾

세실이 폭로하는 세계에서, 여자들은 “야하게 입는” “창녀”이고 남자들은 “방황하는” “눈 빨간 자칼”이다. 이러한 일반화에서 드러나는 특징은 섹슈얼리티가 사회 제도적인 영역의 테두리를 늘 벗어나있다는 점이다. 세실이 묘사하는바 성행위는 본질적으로 비합법적이고 동물적이다. “한밤중”이라는 시간적 배경은 비문명적인, 야생의 무질서 상태를 의미한다. 약혼, 결혼, 공식적인 첫날밤 등 기존의 사회적 관습은 무의미한 것을 넘어서, 존재하지 않는다. 그리고 이 맥락에서 제도의 부재는 해방이 아니라 고통을 의미한다. 출산 장면은 여자들이 “험오스러운 해변에서 혈벗은 채 비명을 지르는” 것으로 묘사된다. 본능적인 혐오감을 불러일으키는 이러한 이미지는 출산이 그로테스크하고 고통스러운 것임을 말해준다. 여성의 자궁은 “재생산 도구”로, 남성의 성기는 “여성을 저주하는 도구”로 간주되는데, 따라서 재생산 과정은 그 자체로 저주를 받는 것과 동일시된다. 이러한 저주의 궁극적인 주체는 “신”이므로, 저주는 운명의

140) 세실은 이 대사를 모어(母語)인 케추아어로 말한다. 여기서는 단행본에 공식적으로 첨부된 프랑스어 번역을 인용하였다.

차원에서 결정된다.

주목할 만한 점은 이러한 저주가 모계 혈통으로 대물림된다는 점이다. “또 다시 야하게 입고, 헐벗고, 비명을 지를 다른 여자들을 낳을” 여자들의 운명은 카르멘으로부터 돌로레스에게로, 돌로레스로부터 마리아에게로, 마리아로부터 세실에게로 전해진다.

『사막으로의 회귀』에서도 마찬가지다. 마틸드의 어머니에게서 마틸드로, 마틸드에게서 파티마로 비슷한 운명이 대물림된다. 「백년사」에서 드러나는 마틸드의 어머니에 대한 짧은 묘사는 그녀가 세자르에게 아이를 낳아 주기 위한 존재였다는 인상을 준다. 세자르와 결혼하자마자 3개월 만에 마틸드를 낳고, 2년 만에 아드리앵을 낳은 뒤 소멸한다는 것이 그녀에 대한 기록의 전부이기 때문이다. “남들 모르게 결혼하”고, “집 안에 가둬 두었다”는 표현은¹⁴¹⁾ 그녀의 임신 역시 사회적인 승인을 받지 않은 형태로 이루어졌음을 알 수 있게 해준다. 그녀의 딸 마틸드는 정체를 알 수 없는 누군가에 의해 자기도 모르는 사이에 두 번이나 임신한다. 마틸드의 딸 파티마 역시 집에 침입해 들어온 흑인 공수부대원에 의해 쌍둥이를 임신한다. 재생산은 그녀들의 몸에서 일어나는 과정임에도 불구하고, 역설적으로 그녀들의 의지와 통제가 닿지 않는 곳에서 이루어진다.

재생산이 강간을 통해서 이루어지는 것은 『사막으로의 회귀』의 여성들에게 공통된 운명이다. 여성 인물들 각자에게 있어서 재생산은 어떠한 긍정적인 의미도 갖지 못한다. 재생산은 나로부터 괴리된 채 벌어지는 어떤 현상이다. 왜, 어떻게 그러한 일이 일어났는지는 설명할 수 없는 것으로 남는다. 불합리하게, 피할 수도 없이, 어느 날 갑자기 닥쳐오는 저주야말로 『사막으로의 회귀』의 인물들이 처한 운명인 것이다. 운명을 의미하는 라틴어의 ‘Fati-’와 어머니를 의미하는 ‘Ma’가 결합된 것으로도 해석될 수 있는 Fatima라는 이름은 그녀가 ‘낳는 자/어머니’로서 운명지

141) « La même année, César épouse discrètement une obscure repasseuse qu'il tient enfermée dans la maison : trois mois après, elle accouche de Mathilde. » (RD, 92)

위젯음을 보여준다.

대물림 현상은 감금(enfermement)이라는 모티브를 통해서도 드러난다. 세르쁘누아즈가에서 여자들은 가부장에 의해 감금을 당하거나 감금당할 위험에 처한다. 마틸드의 어머니는 세자르에 의해 감금된다. 마틸드는 그녀의 임신 집안의 불명예로 취급하는 아버지에 의해 자기 방에 감금된다.¹⁴²⁾ 이때 감금은 정숙하지 못함에 대한 처벌의 의미를 갖는다. 파티마 역시 남매간의 싸움에서 주도권을 잡고자 하는 아드리앵에 의해 감금의 위험에 노출된다.¹⁴³⁾ 세자르와 달리, 아드리앵의 가부장으로서의 권위는 마틸드에 의해 도전받고 있는 상태이기 때문에 이는 단지 시도에 그친다. 그러나 미친 여자를 집안에 가두어둘 수 있다는 아드리앵의 생각은 여전히 감금이 여성을 통제하기 위한 수단으로서 작동하는 세계의 규칙을 반영한다. 세대를 넘어 어머니에게서, 어머니의 딸에게서, 그 딸의 딸에게서 어김없이 반복되는 감금의 모티브는 자기 자신으로 끊임없이 귀결되는 닫힌 성격의 운명을 보여준다. 아드리앵에게 있어 집이 그가 수호해야 할, 초월적으로 존재하는 질서로서 계보를 형상화하는 이미지였다면, 여성 인물들에게 있어서 집은 그녀들이 처한 운명의 폐쇄성을 형상화하는 이미지가 된다.

집에 속한 장소들 중에서도 정원은 특별한 의미를 갖는다. 정원이라는 배경은 마틸드와 파티마 모녀에게 일어난 사건들을 완전히 동일한 것의 반복으로 보이게 하는 장치일 뿐만 아니라, 집이 형상화하는 운명의 폐쇄적인 성격을 강화한다. 정원은 집의 구조상 외부와 맞닿아 있는 곳, 집 가장 바깥쪽에서 경계를 형성하는 곳이다. 4장에서 아드리앵과 마티유 사이에서 벌어지는 실랑이는 이러한 구조를 잘 보여준다.

142) « Il enferma sa fille dans sa chambre sous la garde de Maame Queuleu. » (RD, 93)

143) « ADRIEN. - [...] La fille de Mathilde est une folle; elle croit avoir des apparitions, dans le jardin, la nuit. N'est-ce pas un charmant motif pour la faire enfermer? [...] » (RD, 32)

마티유 - 나 나가요.

아드리앵 - 나간다고, 마티유, 아들아? 어디서 나간다는 거니? 또 어디로 나간다는 거니?

마티유 - 집에서 나가요. 정원에서도 나가요. 완전히 나갈 거예요.

MATHIEU. - Je sors.

ADRIEN. - Tu sors, Mathieu, mon fils? Tu sors d'où? Et vers où sors-tu?

MATHIEU. - Je sors de la maison, je sors du jardin, je sors complètement. (RD, 21)

아드리앵 - [...] 내 발을 봐, 마티유. 여기가 세상의 중심이야. 저 너머는, 세상의 가장자리고. 가장자리로 너무 가면, 떨어진다고.

ADREIN. - [...] Regarde mes pieds, Mathieu : voilà le centre du monde; au-delà, c'est le bord du monde; si tu vas trop au bord, tu tombes. (RD, 23)

집을 나가면 그 바로 밖은 정원이고, 정원을 나가면 그것이 바로 “완전히 나가는” 행위가 된다. 정원의 끝은 곧 집이라는 닫힌 세계의 경계선이 된다. 정원은 넘어가면 발을 헛디뎠다 떨어질 수도 있는, “세상의 가장자리”다. 바로 그러한 정원에서 여자들이 강간당하고 임신한다. 마틸드의 임신도, 파티마의 임신도 모두 한밤중 정원에서 이루어진다. 정원은 재생산이 이루어지는 무대이자 저주받은 운명의 무대가 된다. 인물들은 감금하고 유폐하는 장소인 집과 나오는 즉시 강간당하는 정원 사이에 갇힌다. 연극의 무대로 설정되어 있는 집과 정원은 절망적인, 하나의 닫힌 세계를 형성하게 된다.

『사막으로의 회귀』에서 불행은 주기적으로 반복된다. 그리고 모계 혈통으로 계승되는 불행의 주기적인 반복은 여성 인물들에게 있어서 벗어날 수 없는 운명이 된다. 자기 자신의 고유한 순환에 갇힌 채 동일한 움직임을 영원히 반복하는 우로보로스적 시간성은 『사막으로의 회귀』의 세

계를 지배하는 또 다른 시간성이다.

그런데 우리는 순환적인 시간성과 직선적인 시간성 사이에서 어떤 연결점을 발견할 수 있다. 순환적 시간성이 불행한 운명이 대물림되는 현상을 통해 구체화된다면, 직선적 시간성에 기반을 둔 계보라는 개념 역시 상속이라는 일종의 대물림 행위를 통해 물질화되기 때문이다. 상속이 부계 혈통으로 계승된다면 재생산의 저주스러운 운명은 모계 혈통으로 계승된다. 차이점은 부계 혈통의 계승이 역사에 기입되는 반면, 모계 혈통의 계승은 끊임없이 역사 바깥으로 밀려난다는 점이다. 이러한 순환적인 운동성을 만들어내는 근원이 바로 직선적인 운동성을 내포하는 계보에 있다. 계보가 불변하며 초월적인, 절대적인 질서로 존재하는 한, 시간의 흐름은 동일성의 영원한 반복을 낳는다.

하루의 순환과 계절의 순환이 반복되며 선형적인 시간을 이루듯, 인간이 감각할 수 있는 시간은 이미 순환적인 동시에 직선적이다. 『사막으로의 회귀』의 세계에서 지배적인 시간도 마찬가지다. 직선적인 시간성과 순환적인 시간성은 서로 대립되지 않는다. 순환적이면서도 직선적인 시간성은 일종의 나선 형태의 운동을 만들어낸다.

중요한 점은 직선적인 시간성과 순환적인 시간성이 의존 관계에 있다는 점이다. 앞서 살펴본 바에 의하면 직선적인 시간성은 남성적인 시간성으로, 순환적인 시간성은 여성적인 시간성으로 각각 규정할 수 있다. 이는 직선적인 시간성은 남성 인물들의 의지나 행동에 의해, 순환적인 시간성은 주로 여성 인물들이 경험하는 현상과 사건들에 의해 구현된다는 사실에 근거한다. 그런데 남성의 계보를 지탱하는 것은 여성의 고통이다. 남성들 로만 이루어지는 계보라는 것은 여성의 재생산 능력과 더불어 여성들의 공동체로부터의 배제를 통해서만 가능한 것이다. 따라서 순환적인 시간성을 관통하여 존재하는 직선적인 시간성은 순환적인 시간성에 의존하고 있다고 할 수 있다. 이러한 시간성의 구조는 세계에 존재하는 착취관계를 드러낸다. 그러한 세계에서 여성 인물들은 여백의, 바깥의, 배제된 존재

로서 고통받고, 남성 인물들은 개별성을 잃고 계보에 의해 흡수된다. 회
곡에 드러나는 직선적인 시간성과 순환적인 시간성은 상호 관계를 맺
으며 직선적인 것을 축으로 끊임없이 순환하는 나선형의 시간성으로 형
상화되고, 이러한 나선형의 시간성이 『사막으로의 회귀』의 ‘저주받은 세
계’의 시간성을 형성한다.

III. 출구로서의 시간

III-1. 시간의 종결 : 공허로의 회귀

다른 한편으로 『사막으로의 회귀』에는 ‘저주받은 세계’라는 비극적 세계관을 구성하는 시간성들을 종결하고 무(無)로 되돌리려는 움직임이 존재한다. 이러한 움직임은 마틸드라는 인물을 중심으로 구현된다. 마틸드를 ‘중심으로’ 구현된다 함은, 무를 향한 운동이 인물이 의식하는 차원과 의식하지 못하는 차원에서 모두 작동한다는 의미이다.

기존 세계를 파괴하는 자로서의 마틸드의 면모는 그녀가 등장하는 순간부터 드러난다. 이를 확인하기 위해 작품의 첫머리(exergue)부터 확인해보자. 『사막으로의 회귀』 첫머리에는 『리처드 3세 *Richard III*』의 대사가 인용되어 있다.

뿌리가 시들었을진대 어찌하여 가지는 자라는가?

수액이 궁핍진대 어찌하여 잎들은 시들지 않는가?

Why grow the branches now the root is wither'd?

Why wither not the leaves that want their sap?

Pourquoi les branches poussent-elles encore, alors que la racine est desséchée?

Pourquoi les feuilles ne dessèchent-elles pas, alors qu'elles sont privées de leur sève?

(SHAKESPEARE : *Richard III*, II, 2)

(RD, 7)

인용된 대사는 2막 2장, 리처드 3세의 형인 왕 에드워드 4세가 승하한 직후 비탄에 잠긴 왕비 엘리자베스의 대사이다.¹⁴⁴⁾ 엘리자베스는 선왕을

144) William Shakespeare, *Richard III*, New Haven : Yale University Press, 2008, p. 70.

나무의 뿌리에, 왕국/가정의 생명력을 나무의 수액에 비유한다. 왕의 죽음은 나무의 뿌리, 즉 남성 원리의 근본이 없어진 상황이며, 그러한 상황에서도 여전히 가지가 자라고 나뭇잎이 시들지 않는 것, 즉 세계가 계속해서 유지되는 것은 있을 수 없는 일이다. 『리처드 3세』의 세계에서는 실제로 아버지(뿌리)가 죽자(시들자), 가지에 해당하는 그의 두 아들도 곧 죽고, 잎이라 할 수 있는 잉글랜드의 평화도 시들어버린다. 아버지/왕이 생명력의 유일한 원천인 나무의 이미지는 계보와 같이, 남성 원리를 중심으로 가지를 뺀어 나가는 세계관을 상징적으로 보여준다.

그런데 연극이 시작하자마자, 마틸드는 ‘뿌리’의 의의를 송두리째 거부한다.

마틸드 - 내 뿌리? 무슨 뿌리? 난 채소가 아냐. 나한테 발이 있고 그건 땅 속에 묻으라고 만들어진 게 아냐.

MATHILDE. - Mes racines? Quelles racines? Je ne suis pas une salade; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. (RD, 13)

작품의 첫머리에서 제기된 질문에 세 페이지 만에 답이 주어진 셈이다. 『리처드 3세』에서의 “어찌하여”라는 물음은 그 내용의 불가능성을 내포하는 것이었지만, 『사막으로의 회귀』에서 마틸드가 “무슨 뿌리?”라고 반문할 때, 인용된 텍스트의 “어찌하여”는 경이로운 현상에 대한 감탄사로 반전된다. 마틸드 자신이 ‘뿌리가 시들었는데도 자라고 있는 가지’, ‘수액이 없는데도 시들지 않는 잎’으로서 제시되고 있기 때문이다. 마틸드에게, 뿌리(아버지) 따위는 필요 없다. 또한 마틸드는 『리처드 3세』에서 죽음에 의해 타격을 입은 가족을 의미했던 나무의 영광스러운 메타포를 “땅에 파묻힌”, “채소”라는 우스꽝스러운 형상으로 대체하며 조롱한다. 이렇게 마틸드는 처음부터 기존 세계에 균열을 내고, 붕괴시키러 온 자로 제시된다. 마틸드가 집으로 형상화되는 이 닫힌 세계의 침입자임은 그녀의

등장 장면에서부터 암시된다. 마암 퀴뢰가 “위험하니 현관문을 열어두지 않는 게 좋다”¹⁴⁵⁾고 말하자마자, “정원을 둘러싼 담, 열린 현관문”¹⁴⁶⁾ 사이로 알제리에서 돌아온 마틸드가 등장한다.

마틸드를 중심으로, 시간성에 종결을 고하는 움직임은 크게 두 방향으로 드러난다.

첫째, 마틸드는 계보의 직선적인 시간성을 파괴한다. 계보는 아버지로 부터 동일성을 승계함으로써 성립되는 것이다. 그런데 마틸드에게서는 ‘아버지를 알 수 없는’ 아이들이 태어난다. 마틸드의 딸 파티마에게서 태어나는 아이들도 아버지가 누군지 알 수 없다. 연속적인 사생아 출생은 계보의 직선적인 운동성에 단절을 가져온다. 이러한 변칙성은 「백년사」의 서술 방식에서도 드러난다. 마틸드, 아드리앵, 마티유 등 세르쁘누아즈가 사람들의 탄생에는 ‘낳다’로 번역될 수 있는 ‘accoucher’, ‘donner naissance’라는 동사들이 사용되고 있는 반면, 사생아로 태어난 에두아르는 “어머니 배에서 나왔다”고 표현되고 있고, 파티마 역시 주어의 자리에 놓이며 ‘태어나다’라는 의미의 ‘naître’동사가 사용되고 있는 것이다. 이는 마태오복음 1장의 서술에서와 비슷하게, 계보의 관점에서 마틸드의 아이들이 일정한 규칙의 틀 안에서 ‘낳아진’ 것이 아니라 규칙성을 깨며 ‘발생한’ 사건이라는 점을 암시한다.¹⁴⁷⁾¹⁴⁸⁾

또한 마틸드는 상속을 통해 아드리앵이 구현하는 계보라는 개념을 직접 타격한다. 알제리로부터 15년 만에 돌아온 마틸드는 지난 세월동안 집을

145) « MAAME QUEULEU. - Les rues sont dangereuses. Entre vite. Je n'aime pas laisser cette porte ouverte. » (RD, 11)

146) « *Mur qui entoure le jardin. Devant la porte d'entrée ouverte.* » (RD, 11)

147) « En 1908, [...] elle **accouche** de Mathilde. À la même heure, dans une autre maison bourgeoise, du même quartier, **naissance** de Marie Rozérieulles. En 1910, la repasseuse séquestrée **donne naissance** à Adrien [...] 1916 : **Naissance** de Marthe Rozérieulles. [...] Édouard **sortit du ventre de sa mère** et Maame Queuleu s'occupa de tout. [...] L'année suivante, Marie **accouchait** de Mathieu. [...] Fatima **naquit** l'année suivante. » (RD, 92-93) 강조는 인용자에 의한 것임.

148) 한편, 세르쁘누아즈가에 속하지 않은 마리와 마르트의 탄생은 ‘naissance’라는 명사형으로 중립적으로 표시되고 있다.

실질적으로 점유해 온 아드리앵을 밀어내고 집을 차지하겠다는 목적을 표명한다.¹⁴⁹⁾ 그러나 시간이 지날수록 마틸드의 관심은 집을 차지하는 것이 아님이 드러난다. 마틸드는 아드리앵이 아버지로부터 물려받은 공장을 쇠락하게 하고,¹⁵⁰⁾ 아드리앵의 사회적 관계를 붕괴시킴으로써 아버지 대로부터 이어오는 지역 유지로서의 지위를 잃게 한다. 아드리앵의 아들 마티유가 군대로 떠나는 것 역시 마틸드의 귀환이 영향을 미친 결과이다.¹⁵¹⁾ 마티유는 결국 알제리의 전장에서 사망한다. 이렇게 마틸드는 상속물과 상속의 가능성을 모두 파괴함으로써, 결국 아드리앵이 집과, 집이 상징하는 계보의 개념을 포기하고 자신과 함께 떠나게 만든다.¹⁵²⁾ “상속을 없애야 한다”¹⁵³⁾는 마틸드의 독백 대사는 비록 단 한 줄이지만, 그녀가 품고 있는 진정한 의도를 표출하는 대사였던 셈이다.

마지막 18장에서 드러나는 상속에 대한 담론은 상속이 완전히 폐지되었음을 보여준다.

아드리앵 - 기다리는 김에, 누나 딸 - 이름이 뭐였더라? 카롤린인가? -
 개가 누나 집을 상속받겠네. 누나 딸은 짝간한 게 교활하네.

149) « MATHILDE. - Mais je ne suis pas venue pour repartir, Adrien, mon petit frère. J'ai là mes bagages et mes enfants. Je suis revenue dans cette maison, tout naturellement, parce que je la possède; et, embellie ou enlaidie, je la possède toujours. Je veux, avant toute chose, m'installer dans ce que je possède. » (RD, 13-14)

150) « MAAME QUEULEU. - [...] Votre énergie me fatigue plus que le ménage. Dépensez-vous à autre chose, ma fille; brodez, faites de la couture ou de la menuiserie; et que Monsieur s'occupe davantage de son usine, car on raconte en ville qu'elle va à vau-l'eau depuis votre retour. Voulez-vous être ruinée? Répondez-moi, Mathilde, car votre silence me fait peur. » (RD, 33)

151) « ADRIEN. - Mathilde, tu dors? Tant mieux. Mathieu part à l'armée. Ils ont fini par le repérer. Mes amis m'ont tout à fait lâché, je crois. À moins que tu y sois pour quelque chose. C'est probable; il n'y a pas de fumée sans feu. [...] » (RD, 61)

152) « ADRIEN. - Tu m'as brouillé avec tout le monde, je n'ai plus d'amis, mon fils est mort, ou presque; je n'ai plus rien à faire dans cette ville. » (RD, 80)

153) « MATHILDE. - [...] Il faudrait supprimer l'héritage : c'est cela qui pourrit les petites villes de province. [...] » (RD, 67-68)

마틸드 - 여자들은 불행을 더 잘 견뎌, 그 뿐이야.

아드리앵 - 남의 불행 말이지, 그렇지. 여자들은 남의 불행 속에서 활짝 피지. 그래서 누나가 그렇게 예쁜 거잖아, 마틸드 누나.

마틸드 - 어쨌든, 갠 아무 것도 상속받지 못할 거야. 이 불장 다 본 너 절한 집을 팔고 떠날 거거든.

ADRIEN. - En attendant, ta fille - comment s'appelle-t-elle déjà? Caroline? -, c'est elle qui va hériter de ta maison. Ta fille est une petite roublarde.

MATHILDE. - Les femmes supportent mieux le malheur, voilà tout.

ADRIEN. - Le malheur des autres, oui; elles s'épanouissent dans le malheur des autres. D'ailleurs, comme te voilà jolie, Mathilde, ma sœur.

MATHILDE. - De toute façon, elle n'hériterait de rien du tout. Je vends cette fichue baraque et je file. (RD, 83)

제시된 인용문에서, 아드리앵의 사고는 여전히 상속을 중심으로 돌아간다. 마티유는 징집되어 전쟁터로 떠날 것이고 아드리앵도 집을 떠나기로 했으므로 파티마가 마틸드로부터 집을 상속받을 것이라는 판단이다. “여자들은 불행을 더 잘 견딜 뿐”이라는 마틸드의 응수는 일견 마틸드-파티마 모녀가 여성들에게 고유한 불행한 운명을 견뎌낸 것에 대한 보상으로 남성들을 밀어내고 집을 차지하게 된 것처럼 보이게 한다. 만약 그렇다면 세르쁘누아즈가를 지배하던 남성 원리가 모녀로 대표되는 여성 원리에 의해 대체되는 셈이다. 그러나 곧바로, 파티마가 “아무 것도” 상속받지 않을 것임이 분명해진다. 아드리앵의 담론에서 “의식”과 “전통”이 지배하는 공고한 성이었던 집은 이제 “불장 다 본 너절한 집”에 불과한, 폐허(désert)의 이미지로 변모한다. 마틸드는 집을 팔고, 집이라는 닫힌 세계에서 영원히 “빠져나갈(filer)” 것이다.

상속물은 공장과 집으로 양분되어 있다. 노동에 의해 가치가 생산되는 장소인 공장과 노동력의 재생산이 이루어지는 장소인 집이라는 한 쌍은

이 세계의 모든 생산 활동을 상징하는데, 아드리앵과 마틸드 남매는 이 한 쌍의 상속물을 모두 처분한다.

아드리앵 - 난 팔고 떠나고 싶어, 팔고 떠날 거야.

마틸드 - 뭐, 나도 그래. 내가 그만둬야 할 이유를 모르겠는데.

아드리앵 - 누나는 이 집을 팔아서 꽤 한 몫 챙기겠네, 우리 어린 누나야.

마틸드 - 너도 네 공장을 팔아서 꽤 챙기겠네, 우리 늙은 아드리앵.

아드리앵 - 그 정도는 아니지, 그 정도는 아니야.

마틸드 - 나도 그래, 그 정도는 아니지.

ADRIEN. - Je veux vendre et partir, je vendrai et je partirai.

MATHILDE. - Eh bien, moi aussi. Je ne vois pas pourquoi j'y renoncerais.

ADRIEN. - Tu vas tirer une bonne somme de cette maison, ma petite sœur.

MATHILDE. - Et toi de ton usine, mon vieil Adrien.

ADRIEN. - Pas tant que cela, pas tant que cela.

MATHILDE. - Moi non plus, pas tant que cela. (RD, 84-85)

이렇게 집과 공장을 “팔고 떠나는” 행위는 상속의 폐지 및 계보의 파괴를 완성시킴과 동시에 미래를 생산할 수 있는 능력 또한 무력화시킨다. 평생을 서로 원수로 살아왔던 남매가 갑자기, 어떠한 계기도 없이 화해하는 결말은 이렇게 설명될 수 있다. 아드리앵은 더 이상 남성으로서 계보를 지킬 필요가 없고, 마틸드는 여성으로서 반복되는 운명에 갇히지 않을 수 있다. 모든 것을 버리고, 혈벗은 채, 모든 시간성으로부터, 모든 역할 규정으로부터 벗어난 두 사람은 비로소 같은 처지의 동료가 된다.

둘째, 마틸드는 저주받은 운명을 반복하는 순환적인 시간성을 멈추고자 한다. 더 정확하게는, 마틸드가 계보를 파괴하려는 동기가 여기에 있다. 직선적인 시간성과 순환적인 시간성이 착취 및 의존 관계로 긴밀하게 얽혀 있기에, 순환적인 시간성을 멈추기 위해 나선형 운동의 축을 이루는 직선적인 시간성을 타격하는 것은 자연스럽다고 할 수 있을 것이다.

마틸드라는 인물이 내면에 품고 있는 초목표(super objectif)는 단 두 번, 짧은 순간이지만 명료하게 드러난다.

6장의 ‘싸움박질(bagarre)’ 장면에서 마틸드는 그녀가 ‘싸우는 자’로서 돌아왔음을 밝히며 자신이 맞서고자 하는 상대들을 나열한다.

마틸드 - 그래, 맞아, 난 너한테 맞서, 아드리앵. 너하고 네 아들과 네 아내 노릇을 하는 저 사람한테도. 난 너희들에게, 이 집에 있는 너희들 모두에게 맞서, 난 이 집을 둘러싼 정원에, 그리고 그 아래서 내 딸이 지옥에 떨어진 나무에, 그리고 정원을 둘러싼 벽에 맞서. [...] 난 이 도시에, 이 도시의 길 하나하나와 집 하나하나에 맞서. 난 이 도시를 가로지르는 강과 수로와 그 위에 떠있는 배들에 맞서, 난 너희들 머리 위에 떠있는 하늘과, 하늘을 나는 새들과, 땅 속의 죽은 자들, 흙에 뒤섞인 죽은 자들과, 엄마 뱃속에 있는 아기들에 맞서.

MATHILDE. - Eh bien, oui, je te défie, Adrien; et avec toi ton fils et ce qui te sert de femme. Je vous défie, vous tous dans cette maison, et je défie le jardin qui l'entoure et l'arbre sous lequel ma fille se damne, et le mur qui entoure le jardin. [...] je défie cette ville, chacune de ses rues et chacune de ses maisons; je défie le fleuve qui la traverse, le canal et les péniches sur le canal, je défie le ciel qui est au-dessus de vos têtes, les oiseaux dans le ciel, les morts dans la terre, les morts mélangés à la terre et les enfants dans le ventre de leurs mères. Et, si je le fais, c'est parce que je sais que je suis plus solide que vous tous, Adrien. (RD, 38-39)

마틸드가 싸움을 거는 대상은 아드리앵을 시작점으로 하여 점점 더 큰 범위로 확대되어 나간다. 아드리앵 본인에서 아드리앵의 가족, 그리고 이 집의 모든 사람들로 확대된 대상은 공간의 차원으로 옮겨간다. 이 집과, 집을 둘러싼 정원, 정원을 둘러싼 담벼락을 넘어 이 도시, 도시의 거리와 집들로 동심원을 그리듯 ‘퍼져’ 나간다. 대상은 “강”으로 상징되는 자연물들과 “운하와 바지선”으로 상징되는 인공물들에까지 이른다. 이런

식으로, 마틸드는 맞서는 대상의 범위를 점점 확장해나가며 이 세계 전체를 포괄하고자 한다. 대사의 마지막 줄들에 이르러 마틸드의 싸움은 창세신화적인 차원에 도달한다. “하늘”과 “땅”과 땅에서 태어나고 죽는 모든 “인간”들에 맞서는 것이다.¹⁵⁴⁾

여기서 특히 더 주목할 만한 부분은 “그 아래서 내 딸이 지옥에 떨어진 나무”라는 표현과 “흙에 뒤섞인 죽은 자들과, 엄마 뱃속에 있는 아기들”이라는 표현이다. 집이라는 공간을 묘사할 때 특별히 구체적으로 언급되는 유일한 장소가 바로 정원에 있는 이 나무 아래다. 이 나무 아래로 말하자면 마틸드가 두 번이나 영문을 모르고 임신당한 장소이자, 파티마가 흑인 공수부대원에 의해 임신당한, ‘저주가 재생산되는’ 장소이다. 마틸드는 저주받은 운명을 상징하는 이 “나무”에 맞서러 왔음을 확실히 밝히고 있다. 또한 “흙에 뒤섞인 죽은 자들과, 엄마 뱃속에 있는 아기들”이라는 이미지는 죽음, 부패, 새 생명의 잉태, 탄생이라는 생명의 순환을 지시한다. 그녀가 최종적으로 맞서고자 하는 상대는 ‘죽은 자’에게서 ‘태어나는 자’로 승계되는 재생산 시스템이자, 저주받은 운명의 순환 그 자체이다.

관객을 향한 마틸드의 독백으로 이루어진 14장은 마틸드라는 인물의 내면 심리를 가장 잘 보여준다. 독백은 ‘거짓말’에 대한 담론으로 운을 띄우며 앞으로 말할 내용이 진실임을 암시함으로써 희곡의 다른 부분들에서는 드러나지 않은 내밀한 속마음을 드러낸다. 그녀의 목적이 아드리앵과 함께 떠나는 데 있었다는 것 역시 이 독백에서 드러난다.¹⁵⁵⁾ 아래 인용문은 그러한 14장 안에서도 마틸드의 진정한 바람이 드러나는 대목이다.

154) 대부분의 세계종교에서 창세신화는 ‘하늘’과 ‘땅’이 구별되는 것으로 시작되어, 그러한 땅 위에 ‘인간’이 발생하는 것으로 이어지는 흐름을 따른다. 중국의 반고신화, 이슬람신화 등도 공통적으로 이러한 특징을 보인다. 양희석, 「세계 3대 창세신화 비교 연구 - 중국, 중동, 인도를 중심으로」, 『용봉인문논총』 제 52집, 전남대학교 인문학연구소, 2018, pp. 67-106 참고.

155) « MATHILDE (*au public*). - [...] Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec. [...] » (RD, 69)

마틸드 (관객을 향해) - [...] 재생산 시스템을 통째로 바꿔야 해. 여자들은 조약돌을 낳아야 해. 조약돌은 아무도 불안하게 만들지 않잖아. 그걸 조심스럽게 받아서, 정원 한 구석에 놓고, 잊어버리는 거지. 조약돌들은 나무를 낳고, 나무는 새를 낳고, 새는 연못을 낳을 거야. 연못에서 늑대들이 나올 거고, 암컷늑대들은 인간의 아이를 낳고 젖 먹여 기를 거야. [...] MATHILDE (*au public*). - [...] Il faudrait changer le système de reproduction tout entier : les femmes devraient accoucher de cailloux : un caillou ne gêne personne, on le recueille délicatement, on le pose dans un coin du jardin, on l'oublie. Les cailloux devraient accoucher des arbres, l'arbre accoucherait d'un oiseau, l'oiseau d'un étang; des étangs sortiraient les loups, et les louves accoucheraient et allaiteraient des bébés humains. [...] (RD, 68)

마틸드가 상상하는 새로운 재생산 시스템 하에서, 각 요소는 이전 요소와의 연결성을 찾아보기 어려울 정도로 독특한 정체성을 가진다. “조약돌”과 “나무”, “나무”와 “새” 사이에는 어떤 논리적인 연결성을 찾아보기 어렵다. 무생물에서 식물로, 식물에서 동물로 지구상의 생명체가 진화하는 과정을 형상화하는 것 같다가도, 그 다음에 태어나는 것은 “연못”이라는, 생명체도 사물도 아닌 어떤 것이다. “연못”은 장소에 가깝다. 혹은 어떤 개념이라고도 할 수 있다. 연못은 말하자면 ‘구멍’이다. 그 구멍에서 “늑대들”이 나오고, 이 늑대들에게서 이전 세대와는 완전히 단절된 새로운 세대, ‘신인류’가 태어난다. 마틸드는 이러한 시적 상상 속에서 계보의 시스템을 완전히 뒤엎는다. 계보에서 ‘낳는’ 행위는 동일성을 재생산하는 것이었지만, 마틸드의 상상 속에서 ‘낳는’ 행위는 동일성을 찾아볼 수 없는, 전혀 새로운 개별적인 개체들의 생산이다.

재생산 시스템의 혁명은 “여자들이 조약돌을 낳음”으로써 시작되는데, 그러한 조약돌을 두어야 하는 장소는 “정원의 한 구석”이다. 여기서 정원이라는 특정한 장소가 또 다시 등장한다는 것의 의미는 명백하다. 여자들이 강간당하고 임신하는 장소였던 정원은 “조약돌들이 나무를

놓고 ... 늑대들이 인간의 아이를 낳고 젖 먹여 기르는” 일련의 과정 속에서 그 공간의 성격이 변화한다. 마틸드의 시적 상상은 저주받은 장소인 정원을 정화하는 일종의 의식과도 같다. 이렇게 마틸드는 기존 세계의 순환적인 시간성이 전제하는 동일성의 반복을 파괴함으로써 재생산의 저주를 끊어내고 세계를 구원하기를 희망한다.

희곡의 결말은 공허로의 완전한 회귀를 보여준다. 마티유는 알제리에서 지프차 사고로 “화염 속에서” 사망한다.¹⁵⁶⁾ 이때 불타는 “화염”의 이미지는 재가 되어 사라지는 육신의 이미지로 연결된다. 에두아르는 17장에서 긴 독백 끝에 “우주 공간으로” 사라진다.¹⁵⁷⁾ 그리고 다시는 그 누구에 의해서도 목격되지 않는다.¹⁵⁸⁾ 그야말로 허공으로, 공허 속으로 사라진 셈이다.

파티마의 경우는 특별하다. 『사막으로의 회귀』의 인물들 중에서도 물리적인 공간으로서의 사막으로 향하고, 그 속으로 사라져버리는 결말을 맞이하기 때문이다.

파티마는 걸어서 프랑스를 횡단했다. 쪽배로 지중해를 건너고, 맨발로 알제리를 횡단하여 사막에 접어들었고, 거기서 그녀는 고행의 삶을 살았다. 그녀는 선인장처럼 보일 정도로 마르고 수척해졌다. 그녀의 피부와 살과 뼈는 더 이상 마를 수 없을 정도로 메말라, 가루로 변하고, 모래가 되어, 바람에 의해 말리의 국경까지 떠밀려갔다.

Fatima traversa la France à pied, traversa la Méditerranée en barque, traversa l'Algérie pieds nus, s'enfonça dans le désert où elle vécut en ascète. Elle maigrit jusqu'à ressembler à un cactus et dessécha. Sa

156) « En 1961, après le départ de Mathilde et d'Adrien, Mathieu fut envoyé en Algérie parmi les tout derniers appelés. Après une cuite forcenée dans un bordel, il voulut prendre lui-même le volant de la Jeep qui ramenait ses camarades et lui à la garnison et, comme il ne savait pas conduire, il s'écrasa dans un ravin et mourut avec ses camarades dans l'incendie de la voiture. » (RD, 94)

157) « *Il prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace.* » (RD, 80)

158) « Quant à Édouard, bien sûr, personne ne le revit jamais. » (RD, 94)

peau, sa chair et ses os desséchèrent au-delà de toute mesure, se réduisirent en poudre et devinrent du sable qui fut poussé par le vent jusqu'aux frontières du Mali. (RD, 94)

파티마는 아이들과 함께 프랑스에 남는 것보다 홀로 사막으로 떠나기를 택한다. 자신이 나고 자란 사막의 모래에 “파묻혀(s'enfoncer)” 그 일부로 흡수되는 파티마의 행보는 문자 그대로의 의미에서 ‘사막으로의 귀환 (retour au désert)’을 보여준다. 이때 아프리카의 사막은 탄생과 소멸이 이루어지는 원초적인 공허의 공간이다. 어머니이자 낳는 자로 운명 지워진 인물인 파티마가 이러한 공허 속으로 사라지는 결말은 저주받은 재생산 시스템의 영원한 종결을 보여준다. 파티마는 모든 어머니의 운명을 품고, 그러한 운명과 함께 스스로 소멸하는 고행자이자 순교자가 된다.

마틸드와 아드리앵 남매 역시 어떠한 시간성도 생산해낼 수 없는 불모의 공간으로 들어간다. 희곡은 마치 마틸드와 아드리앵이 함께 알제리로 떠나는 것으로 끝나는 것처럼 보인다. 그러나 「백년사」의 에필로그를 보면 두 사람이 알제리가 있는 아프리카 땅에는 발도 들여놓지 않았음을 알 수 있다. 그들은 유럽의 대도시들을 떠돌다가 아메리카 대륙으로 건너간다. 남미의 도시와 섬, 라스베가스를 거쳐 마침내 정착하는 곳은 애리조나 주의 한 작은 도시다.¹⁵⁹⁾ 미국 남서부에 위치한 애리조나는 그랜드 캐니언으로도 유명한 지역으로, 사막의 기후와 풍광을 가졌다. 파티마가 그리했듯 마틸드와 아드리앵도 결국 사막으로 들어가게 된다.

그런데 애리조나의 사막은 파티마가 소멸한 아프리카의 사막과는 조금 다른 성격을 띤다. 그곳은 “오직 노인들에 의해서만 설립되고, 건설되고, 조직되고, 관리되는”¹⁶⁰⁾ 도시다. 이러한 서술은 이 도시가 18장에서 마틸

159) « Mathilde et Adrien vendirent tout, maison et usine, par l'intermédiaire d'un notaire. Ils parcoururent les grandes villes d'Europe, mais toutes leur déplurent. Ils allèrent à Rio de Janeiro, aux Bahamas, à Las Vegas. Finalement ils s'établirent dans une petite ville de l'Arizona, fondée, construite, organisée et administrée uniquement par des vieux. » (RD, 94-95)

160) *ibid.*

드가 묘사했던 장소들과 같은 성격을 가진 장소임을 짐작케 한다.

마틸드 - 안도라, 모나코, 제네바도 있잖아. 여긴 다 부자들을 위한 천국이고, 유일하게 이 세상에서 살 만한 곳이지. 거기선 부자들과 어울려 살고, 전쟁도 거기까진 미치지 못해. 애들도 없고 있어도 보모들이 철책 뒤에 가둬 놓지. 생식 능력이 없고, 늙고, 만족한 사람들이랑 살고, 아무도 서로 귀찮게 하지 않아. 왜 다들 젊어지고 싶어 하지? 바보같이.

MATHILDE. - Il y a Andorre, Monaco, Genève, tous ces paradis pour riches, les seuls endroits du monde où il vaille la peine de vivre. On y est entre riches, les guerres ne parviennent jamais jusque-là, il n'y a pas d'enfants ou alors ils sont gardés par des nurses derrière des grillages, on est entre gens stériles, vieux, satisfaits, personne n'embête personne. Pourquoi tout le monde veut-il être jeune? C'est idiot. (RD, 80-81)

그곳은 어떠한 전쟁도 갈등도 없는, “부자들을 위한 천국”이지만, 어떠한 새로움도 없는 죽은 공간이기도 하다. 이 도시들의 주인은 “생식 능력이 없는” 노인들이고, 새로운 세대의 탄생을 의미하는 아이들은 없거나, 있더라도 “철책 뒤에 가둬”져 있다. 아프리카의 사막이 시간이 태어나고 소멸하는 원초적인 구멍이라고 한다면, 애리조나의 사막은 이미 지나간 과거의 시간이 박제되는 공간이다. 기존 권위에 맞서는 투사의 모습으로 등장했던 마틸드가 이 시점에서 갑작스럽게 늙음과 평안, 불변성의 가치를 찬양하며 보수화되는 현상은 이제 그녀가 자신에게 마련된 역할을 다했음을 의미한다. 마틸드와 아드리앵은 사라져야 할 이전 세대가 되어, 시간이 멈춘 듯한 단조로운 삶을 살다가 조용히 사망한다.

저주받은 세계를 구성하는 모든 시간성을 종결하고 공허로 돌아가는 것. 이것이 희곡의 제목, ‘사막으로의 회귀’의 또 다른 의미다. 이렇게 『사막으로의 회귀』의 세계를 지배하는 모든 시간성은 종결되는 것처럼 보인다.

III-2. 밤으로부터 태어나는 시간

그러나 모든 시간성을 종결하고 세계의 비극을 끝내려는 시도가 성공했는지는 알 수 없는 것이 된다. 희곡의 결말에서 파티마가 흑인인 쌍둥이 아이들을 낳은 까닭이다.

클테스 작품에서 밤이라는 시간대는 특별한 의미를 가진다. 인물들의 운명을 뒤흔드는 결정적인 사건은 모두 밤에 일어난다. 『검둥이와 개들의 싸움』과 『서쪽 부두』에서 모두, 결정적인 사건은 죽음과 관련된다. 『검둥이와 개들의 싸움』의 첫 장면은 “해질녘”을 배경으로 시작된다.¹⁶¹⁾ 곧 밤이 오고, 동족의 시신을 돌려받으려는 알부리와 시신을 넘겨줄 수 없는 상황에서 이 문제를 해결해야만 하는 오른과 칼의 갈등에는 “다음 날 동이틀 때까지”라는 시간제한이 주어진다.¹⁶²⁾ 모든 사건들이 하룻밤 사이에 진행되고, “태양이 다시 떠오르기 시작하며 지평선을 물들이는 순간”¹⁶³⁾ 절정으로 치닫는다. “서서히 날이 밝고”, “만물이 새벽빛을 반사”하는 이른 아침을 배경으로 칼이 사망하며 극은 막을 내린다.¹⁶⁴⁾ 이처럼 단 하룻밤 동안 벌어지는 결정적인 사건을 다루고 있는 『검둥이와 개들의 싸움』에서는 물론이고, 『서쪽 부두』에서도 그러한 양상이 관찰된다. 첫 번째 밤, 콕이 자살을 시도했다 실패한다. 이 사건은 버려진 창고에 살고 있는 다른 인물들과 외부인인 콕과 모니크 사이에 최초의 관계를 발생시

161) « *Derrière les bougainvillées, au crépuscule.* » Bernard Marie-Koltès, *Combat de nègre et de chiens* suivi des Carnets, Paris : Les Éditions de Minuit, 1989, p. 9. 이하 *Combat*로 표기.

162) « HORN. – Mais pendant que je lui parle, toi, tu retrouves le corps. Ne discute pas, débrouille-toi, mais retrouve le corps. Cherche, il me le faut. Sinon, c’est le village qu’on a sur le dos. Trouve-le avant le jour, ou je te lâche pour de bon. » (*Combat*, 68)

163) « *L’horizon se couvre d’un immense soleil de couleurs qui retombe, avec un bruit doux, étouffé, en flammèches sur la cité.* » (*Combat*, 106)

164) « *Le jour se lève, doucement. Cris d’éperviers dans le ciel. A la surface d’égouts à ciel ouvert, des bouteilles de whisky vides se heurtent. Klaxon d’une camionnette. Les fleurs de bougainvillées balancent; toutes reflètent l’aube.* » (*Combat*, 107)

킨다. 두 번째 밤, 아바드가 발사한 총에 콕이 사망하고 세 번째 밤, 아바드가 발사한 총에 샤를이 사망한다.

『목화밭의 고독 속에서』에서 밤의 의미는 더 직접적으로 드러난다. 이 작품은 정확히 알 수 없는 시공간을 배경으로 하고 있지만, 인물들 간의 대화를 통해 땅거미가 지는 황혼의 시간부터 완전히 캄캄해지는 밤까지를 배경으로 하고 있음을 파악할 수 있다. 두 인물 가운데서도 딜러는 이러한 어둠의 시간대를 여러 가지의, 그러나 일관적인 표현으로 정의내리고 있다. 콕이 시작되자마자 발언권을 가지는 딜러는 첫 대사를 통해 밤의 시간대를 다음과 같이 정의한다.

딜러

당신이 지금 이 시간에 이런 장소에서 밖을 나돌아다니는 건 당신이 갖지 못한 뭔가를 욕망하기 때문입니다. 그리고 난 그걸 당신한테 제공해줄 수 있지요. 난 이곳에 당신보다 오래전부터 있었고 더 오랫동안 있을 것이며, 인간과 동물들 사이의 야생적 관계의 시간조차도 나를 쫓아내지 못하는데, 그건 내 앞을 지나가는 욕망을 충족시키는 데 필요한 것들을 내가 가지고 있기 때문이거든요. 그리고 이걸 내가 내 앞을 지나가는 인간이든 동물이든 누구한테든 내려놓아야 하는 짐 같은 겁니다.

LE DEALER

Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi.¹⁶⁵⁾

165) Bernard Marie-Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986. p. 9. 이하 *Solitude*로 표기.

『목화밭의 고독 속에서』는 스스로 알지도 못하며 그 존재를 부정하기까지 하는 무의식적인 욕망을 다룬다. 거래를 강요하는 딜러와 무엇을 사야 할지 전혀 알지 못하는 손님, 두 사람은 정체가 밝혀지지 않는 욕망을 사이에 두고 실랑이를 벌인다. 회곡은 손님이 원래 속해 있던 빛의 공간과 손님이 흘러들어온 공간이자 딜러가 속한 어둠의 공간으로 양분되는데, 딜러의 말에 따르면 그가 속해 있는 “지금 이 시간, 바로 이 장소”는 미지의, 심연과도 같은 욕망을 좇아 원하는 것을 구하러 나오는 그러한 시간과 장소이다. 어두운 저녁은 “망각과 혼돈, 그리고 증기가 되어버릴 만큼 뜨겁게 달궈지는 욕망의 시간”¹⁶⁶⁾이다. 딜러는 한층 더 구체적으로 시간의 성격을 정의한다. 밤은 “인간과 동물들 사이의 야생적 관계의 시간”, 즉 무질서와 혼돈의 시간이다. 이러한 표현은 “인간이 동물과 같은 높이에서 걷고 동물이 인간과 같은 높이에서 걷는 시간”¹⁶⁷⁾, “인간과 동물들이 소리 죽여 으르렁대는 시간”¹⁶⁸⁾, “인간과 동물이 난폭하게 서로를 덮치곤 하는 시간”¹⁶⁹⁾ 등으로 변주된다. 딜러가 묘사하고 있는 밤의 무질서는 인간과 동물 사이의 위계질서 혹은 구분선을 무너뜨리는, 반문명적인 성격의 것이다. “법도 전기도 닿지 않는 어둡고 불법적인 시간과 장소에서”¹⁷⁰⁾, 그러한 무질서한 어둠 속에서라야 비로소 미지의 욕망이 피어난다.

『검둥이와 개들의 싸움』에서 밤은 ‘검둥이’와 ‘개들’, 즉 흑인 알부리와

166) « LE DEALER - Il n'y a pas de honte à oublier le soir ce dont on se souviendra le matin; le soir est le moment de l'oubli, de la confusion, du désir tant chauffé qu'il devient vapeur. [...] » (*Solitude*, 43)

167) « LE DEALER - [...] à cette heure où l'homme marche à la même hauteur que l'animal et où tout animal marche à la même hauteur que tout homme [...] » (*Solitude*, 29)

168) « LE DEALER - [...] ce moment où grognent sourdement hommes et animaux [...] » (*Solitude*, 12)

169) « LE DEALER - [...] l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre [...] » (*Solitude*, 9-10)

170) « LE CLIENT - [...] aux heures et aux lieux illicites et ténébreux que ni la loi ni l'électricité n'ont investis [...] » (*Solitude*, 24)

백인 남자들 사이에 물러설 수 없는 전투가 벌어지는 시간이자, 벗어날 수 없는 운명인 죽음이 선고되고 집행되는 시간이다. 레온에게 있어서는 자기파괴적인 욕망 추구의 시간이기도 하다. 『서쪽 부두』에서 낮은 행동이 유예되는 시간, 계획과 생각의 시간인 반면, 이와 대비되는 밤은 행위와 사건의 시간이자 죽음과 폭력의 시간이다. 『목화밭의 고독 속에서』에서 드러나는 밤의 의미는 규칙과 이성이 소멸하는 혼돈이자, 욕망과 두려움이 간섭하는 균열이다. 이처럼 각각의 작품마다 드러나는 양상이 조금씩 다르기는 해도 밤, 또 그와 관련된 이미지군은 콜테스 작품들을 관통하여 일관된 방향을 가리킨다. 밤은 공허, 비어있음, 욕망이자 죽음이며 모든 것의 기원이자 끝인 구멍이다.¹⁷¹⁾

콜테스 작품에서 중요한 모티브로 등장하는 ‘흑인’은 이러한 밤의 이미지와 연결되어 있다. 밤이 생(生)과 사(死)가 피어나는 어둠, 혼돈(chaos)을 의미한다면, 흑인은 이를 육화한다.¹⁷²⁾¹⁷³⁾ 『검둥이와 개들의 싸움』과 『서쪽 부두』에서 밤과 흑인은 죽음과 연결된다. 『검둥이와 개들의 싸움』에서, 형제의 시체를 찾으러 온 낯선 자인 흑인 알부리의 등장은 그의 형제를 살해한 칼에게 있어서는 사형선고와도 같다. 결국 칼에게 물리적 인 죽음을 가져다주는 자는 모습을 드러내지 않은 채, 망루에서 보초를 서고 있는 흑인 경비원들이다. 『서쪽 부두』에서 유일한 흑인 인물이자, 칼리니시코프 소총을 들고 다른 인물들에게 죽음을 가져다주는 아바드는 낯을 든 사신의 형상으로 제시된다. 모든 죽음은 밤에 일어나고, 흑인에 의해 이루어진다. 이러한 죽음들은 이해 불가능한 사건이라는 성격을 띠는데, 죽음을 가져오는 흑인들이 서로 알 수 없는 외침들을 주고받거나 (『검둥이와 개들의 싸움』),¹⁷⁴⁾ 결코 입을 열지 않기(『서쪽 부두』) 때문이

171) 콜테스 작품에 나타난 밤의 이미지에 대한 분석은 Bernard Desportes, *op. cit.* 참고.

172) *Ibid.*, pp. 71-76.

173) François Poujardieu, “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”, *Théâtre/Public* n° 168, mai-juin 2003, pp. 35-65.

174) « *Alors s'établit, au cœur des périodes noires entre les explosions, un dialogue inintelligible entre Alboury et les hauteurs de tous côtés.* »

다. 그런 식으로, 흑인과 밤은 이성과 논리가 잠식되어 버리는 심연이자 결코 이해될 수 없는 미지의 것이 된다.

그런데 『검둥이와 개들의 싸움』과 『서쪽 부두』에서 밤과 흑인이 죽음과 연결되었던 것과 반대로, 『사막으로의 회귀』에서 밤과 흑인은 탄생과 연결된다. 생명의 잉태는 밤에 일어나고, 흑인에 의해 이루어진다. 그러나 흑인에 의한 탄생은 죽음과 마찬가지로 미지의 것이다. 이때 흑인과 밤의 이미지는 『목화밭의 고독 속에서』에서와 같이 문명 외적인 혼돈 상태를 내포한다. 흑인은 통제와 예상을 벗어난 채, 이해할 수도 거역할 수도 없이 벌어지는 사건이다.

아드리앵 - 어떻게 들어온 거요?

공수부대원 - 물론 하늘에서. 오늘 밤에 왔어. 군대가 왔다고, 부르주아. 도로를 포복하는 군대 말고, 장갑차 속에 숨어서 굴러다니는 군대 말고, 사무실에서 수다나 떠는 군대 말고, 화장실 청소나 하는 군대 말고, 하늘과 땅 사이에서 감시하는 군대. 나는 한여름에 내리는 눈송이처럼 하늘에서 내려왔어, 당신이 평온하게, 안전하게 잠들 수 있도록. 아마 넌 사실 너희 집 두꺼운 담벼락이 널 지켜준다고 믿고 있겠지? 아마 넌 네 재산이 널 지켜준다고 믿고 있겠지? 하지만 그런 건 내가 네 두 눈 사이에 권총 한 발만 박아 넣으면 썩 다 날아가버릴걸.

ADRIEN. - Comment êtes-vous entré?

PARACHUTISTE. - Par le ciel, évidemment. On est venus cette nuit; l'armée est là, bourgeois. Pas celle qui rampe sur les pavés, pas celle qui roule à l'abri des blindages, pas celle qui bavarde dans les bureaux,

Conversation tranquille, indifférente; questions et réponses brèves; rires; langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés et de haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent.

Cal est d'abord touché au bras; il lâche son fusil. En haut d'un mirador, un garde abaisse son arme; d'un autre côté, un autre garde lève la sienne. Cal est touché au ventre, puis à la tête; il tombe. Alboury a disparu. Noir. » (Combat, 106-107)

pas l'armée des corvées de chiottes, mais celle qui veille entre la terre et le ciel. Moi, je suis descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été pour que vous puissiez dormir tranquilles, à l'abri. Car tu crois peut-être que l'épaisseur de tes murs te protège? Tu crois peut-être que ta fortune te protège? Mais tout cela volerait en éclats d'un seul coup de flingue que je te mettrais entre les deux yeux. (RD, 55)

“하늘에서” 내려왔다고 하는 흑인 공수부대원은 그러한 표현을 통해 자신이 ‘강림(降臨)’한, 초인간적인 존재임을 주장한다. 그의 군대는 “도로를 포복하는, … 화장실 청소나 하는”, 지상의 범속한 세상에 속한 군대가 아니다. 그는 스스로를 “하늘과 땅 사이에서 감시하는” 자의 위치에 놓으며 신화적인 차원에 도달한다. 그런데 이 흑인 공수부대원이라는 인물의 성격은 “한여름에 내리는 눈송이”라는 이미지만큼이나 상반되고 모순적이며 혼란스럽다. 사람들의 평안과 안전을 지켜주러 온 것 같다가도, “내 권총 한 발이면 그 모든 것이 산산조각 나 흩어질 것”이라며 위협을 가한다. 그는 인간들에게 평화를 가져다주는 수호자인가, 아니면 혼란을 가져다주는 파멸자인가?

흑인 공수부대원이 등장하는 이 장면에는 두 개의 기독교적 형상이 동시에 겹쳐진다. 하나는 구세주의 잉태를 알리러 온 대천사 가브리엘의 강림이고, 다른 하나는 요한계시록에서 종말의 나팔을 부는 천사의 강림이다. 한편으로는 흑인 공수부대원이 모습을 드러내는 이 장면이 결과적으로 새 생명의 잉태를 선포하는 순간이 되기 때문이며, 다른 한편으로는 그가 이 집의 평화를 깨뜨리러 온 침입자이자 백인 집안에 흑인을 태어나게 하는 질서의 파괴자이기 때문이다. 그러니까 흑인 공수부대원이라는 인물에게서는 ‘시작’을 의미하는 형상과 ‘종말’을 의미하는 형상이 동시에 나타나고 있는 것이다. 이어지는 흑인 공수부대원의 대사는 이 상반된 두 의미 사이의 관계를 알 수 있게 해준다.

아드리앵 - 난 당신을 존중해요, 젊은이, 그치만 왜 나를 공격하는 거요?

당신네는 우리한테 안전을 가져다주러 온 거 아니요?

공수부대원 - 안전을 얻길 원한다면, 먼저 혼란을 일으켜야 돼.

ADRIEN. - Je vous respecte, mon garçon, mais pourquoi m'agressez-vous? N'êtes-vous pas venu pour nous apporter la sécurité?

PARACHUTISTE. - Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité. (RD, 55)

“안전”이 도래하려면 필연적으로 “혼란”이 선행되어야 한다. 이는 수태고지의 천사가 의미하는 ‘시작’과 요한계시록의 천사가 의미하는 ‘종말’ 사이의 논리적인 선후관계를 설정한다. 시작하려면 먼저 종말이 있어야 하고, 건설하고자 한다면 먼저 파괴해야 하며, 세대교체를 원한다면 먼저 이전 세대의 가치를 무너뜨려야 한다. 흑인 공수부대원은 마틸드가 마련한 공허에 혼돈의 씨앗을 심고 그러한 씨앗에서 새로운 세계가 싹트게 하는 존재이다. 인물이라기보다 존재라고 표현하는 것이 알맞다고 생각되는데, 쿨테스의 다른 작품들에서도 그러하듯이 이 흑인 인물은 미지의 타자로서, 어떤 신비적인 힘에 대한 추상화된 기호로서 이 작품에 자리하고 있기 때문이다.

따라서 흑인 공수부대원에 의한 쌍둥이의 탄생도 양가적인 의미를 가진다. 파티마에 의해 로물루스Romulus와 레무스Rémus로 이름 붙여진 쌍둥이는 한편으로 로마 건국신화의 두 영웅이 상징하는, 이전 세대와의 완전한 단절과 새로운 문명의 건설을 의미한다. 이는 흑인 공수부대원에게서 나타나는 가브리엘의 형상으로부터 유추되는 구세주 이미지와 더불어, 마틸드의 독백에서 등장하는 “늑대들이 낳고 젖 먹여 키우는 인간”의 이미지와도 연결되며 구원이라는 희망적인 어조를 띤다. 그러한 맥락에서 흑인 쌍둥이는 저주받은 세계를 구성하는 모든 시간성들이 종결된 뒤, 새로운 재생산 시스템 하에 태어난 자들이자 이 세계에 전혀 새로운 시간성을 열게 할 신인류로 여겨질 수 있다. 그렇다면 희곡은 마틸드가 시작한 과업을 딸인 파티마가 완수하는 이야기가 된다.

다른 한편으로 쌍둥이의 탄생은 또 다른 불화의 시작을 의미한다. 손자들의 ‘흑인됨’은 마틸드에게도 예기치 못한 사건이다. 파티마가 출산을 한다는 소식에도 별로 놀라는 것 같지 않아 보이던 마틸드는 태어난 아이들이 흑인이라는 말을 듣자마자 사색이 되어 출발을 서두른다.

마틸드 - 서둘러 아드리앵, 제기랄, 서둘러. [...]

아드리앵 - 가, 간다고. 근데 왜 그렇게 조급한 거야 누나?

마틸드 - 왜냐면 난 내 딸의 아이들이 크는 걸 보고 싶지 않거든. 이 도시에 난장판을 칠 두 녀석이라니. 머지않아 그렇게 될 거야.

MATHILDE. - Dépêche-toi, Adrien, nom de dieu, dépêche-toi. [...]

ADRIEN. - J'arrive, j'arrive. Mais pourquoi es-tu si pressée, ma petite sœur?

MATHILDE. - Parce que je ne veux pas voir grandir les enfants de ma fille. En voilà deux qui vont foutre le bordel dans cette ville, mon vieux, et ce sera vite fait. (RD, 86)

마틸드는 이 흑인 아이들이 “난장판을 칠 것(foutre le bordel)”임을 직감하는데, 달리 말해 “혼돈의 씨앗을 뿌리(semer le chaos)”리라는 것이다. 게다가 로물루스와 레무스라는 신화적 인물들이 서로 반목하다 결국 한 명이 다른 한 명을 죽이게 되는 비극의 형제들인 만큼, 이 인물들의 이름을 딴 쌍둥이가 불러올 미래가 평화롭지만은 않을 것임을 짐작할 수 있다. 마틸드와 아드리앵 사이에 벌어졌던 남매간의 지난한 싸움이 형제에게서 또 다시 반복될 수가 있는 것이다. 이 경우 쌍둥이의 탄생은 무(無)로부터 다시금 새로운 순환 주기를 발생시키며 악순환의 고리를 끊는 것이 불가능함을 암시한다.

이처럼 쌍둥이 탄생의 의미는 양가적이며 어느 하나로 고정되지 않는다. 이토록 의미가 모호한 만큼, 이 흑인 쌍둥이의 탄생은 연구자들에 의해서도 다양한 시각에서 해석되어 왔다. 그루는 흑인 쌍둥이의 탄생을 “이성적인 것과 비이성적인 것, 남성적인 것과 여성적인 것이 조화를

이루는 통합적인 인간상을 되찾는 유토피아적 희망을 표현”하는 다소 낙관적인 결말로 해석한다.¹⁷⁵⁾ 클레핑거 역시 비슷한 맥락에서 흑인 쌍둥이를 “프랑스를 자기 자신으로부터 구해낼 방법이자 미래를 향한 새로운 의지로서 문화적 혼합”으로 본다.¹⁷⁶⁾ 문세프는 “혼혈 손자들”의 탄생에 아드리앵이 저지른 역사적 범죄행위에 대한 “최종심판”이라는 다소 부정적인 의미를 부여한다.¹⁷⁷⁾ 그러나 대부분 이 탄생이 희곡의 시간성을 변화시키며, 정해지지 않은 불확실한 미래로의 열림이라는 전제에 동의한다.¹⁷⁸⁾ 그리고 이러한 불확실성은 지금까지 살펴본 바대로, 새로운 시간성을 태어나게 하는 ‘밤’이라는 시간, 그리고 이를 육화하는 ‘흑인’이라는 존재의 속성에서 비롯된다고 할 수 있다.

「백년사」의 마지막 문장들이 말해주는 희곡의 진정한 결말은 이러하다. 마틸드의 생의 마지막 순간에, 저녁노을을 배경으로 공수부대가 나타난다.

반쯤 감긴 눈 사이로, 붉고 고요한 하늘에서, 구름처럼 떠 있는 공수부대의 무수히 많은 낙하산이 저 높이서, 천천히 내려오는 것이 보였다. 새하얀 공수부대가 다가오고 있었고, 거기 매달린 남자들을 알아볼 수 있을 만큼 충분히 낮게 내려오기도 전에, 눈이 감기고, 그녀는 숨쉬기를 멈추었다.

À travers ses yeux mi-clos, dans le ciel silencieux et rouge, elle aperçut une nuée de Parachutistes, très haut, qui descendaient lentement. Les grands parachutes blancs s'approchaient, mais avant qu'ils ne soient assez bas pour qu'elle pût distinguer les hommes qui y étaient suspendus, ses yeux se fermèrent et elle cessa de respirer. (RD, 95)

흑인 손자들이 불러올 혼돈을 피해 사막의 정지된 시간성 속으로 도피해 온 마틸드의 눈앞에 재생되는 이 영상은 밤과 흑인이 상징하는 혼돈의

175) Andréa Grewe, *op. cit.*, p. 199.

176) Kathryn Kleppinger, *op. cit.*, p. 7.

177) Donia Mounsef, *op. cit.*, p. 174.

178) Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 121.

Vincent Brancourt, *op. cit.*, p. 263.

Bernard Desportes, *op. cit.*, p. 83.

시간성, 미지의 시간성이 거역할 수도, 통제할 수도 없는 힘으로서 덮쳐
옴을 상징적으로 보여준다. 수없이 많은 공수부대원이 뒤덮음에 따라
창공에는 무수히 많은 ‘구멍’이 뚫리는데, 이는 새로운 시간성이 세계의
지배적인 시간이 됨을 의미한다. 그러나 그 실체는 영원히 알 수 없는
것으로 남는다. 그 얼굴을 “알아볼 수 있”게 되기 전에, 마틸드가 숨을
거두기 때문이다. 이렇게 희곡은 예측할 수 없는 새로운 시간성으로의
열림, 바깥, 즉 무한을 향해 난 구멍을 보여주면서 끝을 맺는다.

결 론

『사막으로의 회귀』는 콜테스에게서 하나의 변곡점이 되는 작품이다. 극작가로서 콜테스의 삶에는 두 개의 변곡점이 존재하는 것으로 여겨지는데, 첫 번째는 『쓰라림 *Les Amertumes*』 (1970), 『미친 소송 *Procès ivre*』 (1971), 『유산 *L'Héritage*』 (1972), 『햄릿 이야기 속 살육의 날 *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*』 (1974) 등 20대에 쓴 습작들과 『숲에 이르기 직전의 밤』 (1976) 사이를 가르는 1975년이다. 1975년 이후부터 콜테스의 회곡들이 우리가 알고 있는 바대로의 완성도와 작품성을 획득했으며, 그가 작가로서 공인받고 정식으로 작품을 출판하기 시작했다는 사실은 널리 알려져 있다. 1975년은 콜테스 작품 활동의 공백기이자 콜테스가 자살을 기도한 해이기도 하다.

1975년의 변곡점이 그 시점과 의의가 명백한 반면, 두 번째 변곡점은 다소 모호한 것으로 남아 있었다. 『사막으로의 회귀』와 『로베르토 주코』가 이전 작품들과는 다르게 다소 바로크적이며 나아가 분열적인 색채를 띠고 있다는 점은 일반적으로 공유되는 인상이다. 그리고 아마도 셰익스피어와의 조우가 그러한 변화의 계기가 되었으리라는 점 역시 짐작할 수 있다. 그러나 이 지점에서 일어나고 있는 변화의 구체적인 대상과 그 양상에 주목하거나, 변화의 의미를 명확히 규명하는 데에 관심을 두는 연구는 찾아보기 어렵다. 그러므로 우리의 연구는 『사막으로의 회귀』라는 작품에 드러난 콜테스의 작품사적 변화를 ‘시간’이라는 측면에서 구체적으로 분석해내고자 시도했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있겠다.

본고는 콜테스 작품 세계에 드러나는 비극적 세계관과의 연관 하에서 『사막으로의 회귀』의 시간에 대한 분석을 시행하였다. 콜테스에게 있어서 현대를 살아가는 인간이 처한 비극은 더 이상 『검둥이와 개들의 싸움』에서처럼 단선적인 시간구조를 통해서만은 표현될 수 없는 것이다.

이전 작품들에서 드러나는 고전주의적인 시간구조는 『사막으로의 회귀』에 이르러서 셰익스피어적인 자유로움을 획득하며, 파편적이고 불연속적인 구조로 완전히 해체된다. 『사막으로의 회귀』에 드러나는 시간은 구원이 없는 고통의 세계를 보여준다. 이는 가족의 공간인 집을 통해 형상화되는데, 계보가 전제하는 직선적인 시간성은 어떠한 목적성 없이 영속적으로 이어지는 시간성으로, 임신과 출산의 저주받은 운명을 낳는 순환적인 시간성은 자기완결적인 운동에 갇히는 시간성으로 드러난다. 이러한 시간성들은 순환적인 것(여성의 고통)에 의해 직선적인 것(남성 중심적 계보)이 지탱되고, 다시 직선적인 것이 순환적인 것을 만들어내는 상호 의존적인 관계를 이루며 나선형의 시간으로 통합된다. 그러나 『사막으로의 회귀』의 시간은 이로써 완성되지 않는다. 끝나지 않을 것 같아 보이는 시간의 영원한 운동을 종결하고 무(無)로 되돌리려는 움직임이 존재하는 까닭이다. 그리고 그러한 움직임이 성공한 것처럼 보이자마자, 바로 그 무로부터 시간이 다시 태어난다. 그 무엇도 결정되지 않은 미지의 시간이다.

우리가 본 연구를 통해 도출할 수 있는 중요한 결론은 『사막으로의 회귀』가 극작법의 차원에서 뿐만 아니라 콜테스의 세계 인식에 있어서도 변곡점을 이루는 작품이라는 것이다. 『검둥이와 개들의 싸움』, 『서쪽 부두』, 『목화밭의 고독 속에서』 등 콜테스의 이전 작품들에서 드러나는 비극적인 세계는 절대적인 불가능의 세계였다. 인간의 고통이란 이유를 알 수 없이 그저 거기에 존재하는 것이며, 그러한 고통으로부터 벗어나는 길은 죽음밖에 없는 듯 보였다. 『사막으로의 회귀』에 드러나는 저주받은 세계도 큰 틀에서는 다르지 않다. 이 연극의 시간성들이 고통을 정당화해주지도, 고통으로부터 해방될 수 있는 가능성을 장담하지도 않는 까닭이다. 그러나 『사막으로의 회귀』의 세계 인식은 다음 두 가지 측면에서 이전 작품들에서 한 발짝 더 나아갔다고 할 수 있다.

첫째, 고통의 기원은 설명할 수 없는 것으로 남는다 하더라도, 적어도 그러한 고통이 착취관계 속에서 존재함을 명확히 하고 있다. 『사막으로의

회귀』 이전의 작품에서 악은 아직 막연하고 형이상학적인 것으로 남아 있었다. 반면, 이 작품에 이르러 작가는 세계의 악이 작동하는 메커니즘을 보다 구체적으로 탐색한다. 소외시키는 자와 소외되는 자, 착취자와 피착취자의 대립이 명료해지고, 비극적인 세계가 누군가의 소외와 배제, 억압과 착취를 통해서만 유지되는 체제라는 사실이 드러난다. 알제리 전쟁과 부르주아 가족이라는 구체적인 현실의 소재를 가져왔다는 점도 이러한 변화와 무관하지 않을 것이다. 물론 콜테스가 그러한 메커니즘을 드러내는 방식은 여전히 신화적이고 은유적이다. 그러나 세계의 악을 마주함에 있어서 희뿌연 안개를 한층 걷어내고, 그 기괴한 모습을 똑바로 바라보기로 한 것은 분명 이전과는 다른 태도다.

둘째, 설사 그것이 헛된 시도였다고 결론이 날지라도, 고통에서 벗어날 수 있는 새로운 가능성을 모색하겠다는 결심을 드러낸다.

내가 쓰는 게 그림자, 밤, 절망이라고 하는 걸 읽으면 어안이 병병하다.

『사막으로의 회귀』는 그러한 실상들에 맞서 싸우는 텍스트다.

je suis effaré quand je lis ensuite que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que je décris. *Le Retour au désert* est un texte qui se bat contre ces vérités. (PMV, 128)

저주받은 세계를 구성하는 시간을 무화하고 미확정인 시간을 탄생시키는 『사막으로의 회귀』의 결말이 온전한 희망을 가리키는 것은 결코 아니다. 하지만 탈출 불가능한 세계에 혹 어찌면 탈출구가 될 수도 있을 구멍을 냈다는 것은 이제껏 콜테스가 지속해온, 끊임없이 원점으로 되돌아가는 불가능한 싸움에서 사력을 다해 크게 휘두른 한 방이라고 할 수 있다. 이전까지 결코 이뤄질 수도, 그렇다고 손에서 놓을 수도 없는 열망이었던 것이 여기서는 싸움의 의지로 승화된다. 이에 따라 콜테스 고유의 비극적 세계관의 가장 발전된 형태가 결과적으로는 비극이기보다는 희비극(tragi-comédie)이 되어버린다는 사실은 흥미롭다.

우리는 콜테스 작품의 시간을 분석하는 작업이 세계에 대한 작가의 독특한 관점을 규명하는 데 유효함을 확인하였다. 이러한 문제의식과 방법론을 콜테스의 다른 작품들로 확장시켜 적용해보는 것은 후속연구의 과제로 남는다. 특히 작가의 마지막 작품인 『로베르토 주코』에서 나타나는 시간과 그에 입각한 세계관을 『사막으로의 회귀』와 비교하여 분석할 수 있다면, 이는 콜테스 비극이 마침내 어떠한 모습으로 완성되는지를 확인하는 작업이 될 것이다. 또한, 이 작품을 시간의 측면에서 봤을 때 가장 큰 특징이라고 할 수 있는 이슬람 기도시간 각각이 무슨 의미를 갖는지 더 자세히 밝히고 있지 않는 것은 본 연구의 한계다. 콜테스는 태양빛에 따라 구획되는 원초적인 시간이라는 개념에 많은 관심을 가졌다.¹⁷⁹⁾ 작가의 이러한 태도는 각 장면마다 지문을 통해 태양의 모습과 빛의 변화를 자세히 묘사함으로써 시간의 흐름을 섬세하게 추적해가는 『서쪽 부두』를 비롯해, 다른 작품들에서도 공통적으로 드러난다. 존재론적 시간으로서 태양의 주행에 따른 시간들의 구체적인 의미를 탐색하는 방향으로 연구를 발전시킨다면 이 또한 콜테스 작품에 나타난 시간을 분석하는 데 있어서 유의미한 작업이 될 수 있을 것이다.

179) « Encore une fois, la lumière est essentielle. J'ai le souvenir de paysages magnifiques et fantastiques, de places en Amérique latine, par exemple, qui changent complètement au coucher du soleil. Il ne se crée pas davantage d'angoisse avant ces instants qu'après; il s'agit plutôt d'autre chose. Au théâtre, la lumière est vitale, et j'aime le travail de Patrice, justement parce qu'il y attache beaucoup d'importance. Je pense que l'heure est un repère important; nous ne sommes pas pareils le matin et le soir. » (PMV, 129)

참고 문헌

1. 콜테스의 작품 및 인터뷰

Koltès, Bernard-Marie, *Le Retour au désert* suivi de Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise, Paris : Les éditions de Minuit, 1988.

_____, *Quai ouest*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985.

_____, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Les éditions de Minuit, 1986.

_____, *Combat de nègre et de chiens* suivi des Carnets, Paris : Les éditions de Minuit, 1989.

_____, *Une part de ma vie*, Paris : Les éditions de Minuit, 1999.

_____, “Juste avant la nuit” entretien avec Lucien Attoun (22 novembre 1988), *Théâtre/Public* n° 136-137, juillet 1997, pp. 24-43.

베르나르-마리 콜테스, 유효숙 역, 『사막으로의 귀환』, 연극과 인간, 2013.

2. 콜테스 연구서

Bident, Christophe et al., *Voix de Koltès*, Anglet : Atlantica-Séguier, 2004.

Cormier Landry, Jean-Benoît, *Bernard-Marie Koltès : Violence, contagion et sacrifice*, Paris : L'Harmattan, 2012.

- Desportes, Bernard, *KOLTÈS la nuit, le nègre et le nèant*, Charlieu : La Bartavelle éditeur, 1993.
- Hubert, Marie-Claude et al. (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2013.
- Mounsef, Donia, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- Patrice, Stéphane, *Koltès subversif*, Paris : Éditions Descartes & Cie, 2008.
- Petitjean, André (éd.), *Bernard-Marie Koltès : Textes et contextes*, Université Paul Verlaine-Metz, 2011.
- _____, André Petitjean et Raymond Michel (dir.), *Violences et désirs dans l'oeuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Metz : Université de Lorraine, 2016.
- _____, André Petitjean et Raymond Michel (dir.), *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Limoges : Lambert-Lucas, 2018.
- Sébastien, Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- Ubersfeld, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles Cedex : Actes sud, 1999.
- 안치운, 『베르나르-마리 콜테스 - 독백과 운문의 귀향』, 문학과지성사, 2012.

3. 콜테스 연구논문

Bradby, David, Patrice Chéreau, “Bernard-Marie Koltès : Chronology, Contexts, Connections”, *New theatre quarterly* Vol. 13, UK : Cambridge University Press, 1997, pp. 69-90.

Brancourt, Vincent, “Comment en finir? : Le statut précaire du récit mythique dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”, *The geibun-kenkyu : journal of arts and letters* n° 91, Tokyo : Keio gijuku daigaku geibun gakkai, 2006, pp. 257-289.

_____, “Fantôme déceptif et dissémination du fantôme dans *Le Retour au désert* et au-delà...”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain* sous la direction de André Petitjean et Raymond Michel, Limoges : Les Éditions Lambert-Lucas, 2018, pp. 67-79.

Brun, Catherine, “*Le Retour au désert* : un drame messin et algérien”, *Bernard-Marie Koltès Textes et Contextes* sous la direction de André Petitjean, Université Paul Verlaine-Metz, 2011. pp. 109-122.

Grewe, Andréa, “Réalité, mythe et utopie dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 46, l'Association internationale des études françaises, 1994, pp. 183-201.

Kleppinger, Kathryn, “Questioning the Nation : Ambivalent Narratives in *Le Retour au désert* by Bernard-Marie Koltès”, *Working Papers in Romance Languages* Vol. 2 : Iss. 1, Article 3,

University of Pennsylvania, 2007, pp. 1-8.

Meuré, Christophe, “Du singe qui pleure le matin : Analyse de la matière grotesque dans *Quai ouest* et *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”, *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles : Presses de l’Université Saint-Louis, 2004, pp. 197-216.

Poujardieu, François, “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”, *Théâtre/Public* n° 168, mai-juin 2003, pp. 35-65.

Salado, Régis, “Koltès avec Shakespeare : hériter, adapter, traduire”, *Voix de Koltès*, Anglet : Atlantica-Séguier, 2004. pp. 149-167.

Sarrazac, Jean-Pierre, “Le Pas”, *Europe* vol. 75, Paris : Editions Rieder, 1997, pp. 37-39.

Scarpa, Marie, “Koltès ou le théâtre de la virginité perdue”, *Ethnologie française* vol. 44, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 671-678.

문경훈, 「La fatalité et la mort dans les œuvres théâtrales de Bernard-Marie Koltès」, 『불어불문학연구』 제 114집, 한국불어불문학회, 2018, pp.105-132.

조만수, 「베르나르-마리 콜테스 작품의 의미 구조 - 베케트와의 차별성을 통해서」, 『프랑스 문화연구』 제 15집, 한국프랑스문화학회, 2007, pp. 401-431.

조만수, 「베르나르-마리 콜테스 작품 속의 발과 신발의 상징」, 『프랑스어문교육』 제 28집, 한국프랑스어문교육학회, 2008, pp. 339-358.

4. 그 외 문헌

- Bradby, David, *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991 ; 이선화 역, 『현대 프랑스 연극 1940~1990』, 서울 : 지식을만드는지식, 2011.
- Breitinger, Heinrich, *Les Unités D'Aristote Avant Le Cid De Corneille*, Genève : H. Georg, 1879.
- Brunel, Pierre, *Où va la littérature français aujourd'hui?*, Paris : Vuibert, 2002.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffront/Jupiter, 1982.
- Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique; présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola*, Paris : Éditions Flammarion, 1999.
- Dupont-roc, Roselyne, Jean Lallot, *La Poétique d'Aristote*, Édition du Seuil, 1980 ; 김한식 역, 『시학』, 웅진씽크빅, 2010.
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris : Gallimard, 1969 ; 심재중 역, 『영원회귀의 신화 - 원형과 반복』, 이학사, 2003.
- Génetiot, Alain, *Le classicisme*, Paris : Presses Universitaire de France, 2005.
- Jomaron, Jacqueline de, *Le Théâtre En France* sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris : Armand Colin, 1992.
- Shakespeare, William, *Richard III*, New Haven : Yale University Press, 2008.

- _____, *The Winter's tale*, London : Cambridge University Press, 1980 ; 김동욱 역, 『겨울 이야기』, 도서출판 동인, 2015.
- Viala, Alain (dir.), *Le théâtre en France*, Paris : Presses Universitaire de France, 2009.
- Boggio, Hervé, “La Nuit des paras à Metz : enquête sur une ratonnade”, *Le Républicain Lorrain*. last modified Feb, 13, 2012, accessed Jun, 22, 2020, <https://www.republicain-lorrain.fr/actualite/2012/02/13/la-nuit-des-paras-a-metz-enquete-sur-une-ratonnade>
- “Ramadan Calendar - 1961/1380”, Prayer Times, Adhan Player & Islamic Calendar. accessed Jun, 25, 2020, <https://aladhan.com/ramadan-calendar/1961>
- 『공동번역성서』, 한국 성서공동번역위원회, 1977.
- Huang-fu, Mi. 김정위 역, 『이슬람 사전』, 서울 : 학문사, 2002.
- 김정위, 『이슬람 입문』, 한국외국어대학교출판부, 1993.
- 이용우, 『프랑스의 과거사 청산 - 숙청과 기억의 역사, 1944-2004』, 역사비평사, 2010.
- 이주흠, 『드골의 리더쉽과 指導者論』, 大阪 : 뉴엠에이픽스社, 1999.
- 강재원, 「셰익스피어의 겨울이야기에 내재한 시간구조의 역할과 의미」, 『현대영미어문학』 제 26권, 현대영미어문학회, 2008, pp. 85-99.
- 노서경, 「알제리전쟁에 대한 프랑스인들의 과거성찰 - 폭력의 문제를 중심으로」, 『프랑스사 연구』 제 12권, 한국프랑스사학회, 2005, pp. 61-91.
- 양희석, 「세계 3대 창세신화 비교 연구 - 중국, 중동, 인도를 중심으로」, 『용봉인문논총』 제 52집, 전남대학교 인문학연구소, 2018, pp. 67-106.

유광주, 「베케트 극의 시간, 공간, 행위에 관한 연구」, 『한국프랑스학논집』
제 42집, 한국프랑스학회, 2003, pp. 219-244.

최경용, 「성모 마리아 공경에 대한 신학적 바탕」, 『성모 마리아』, 학연문
화사, 2009. pp. 13-36.

황순일, 「Mahakapi Jataka의 변천 - 동물우화에서 인간적 합리적 이야기
기로-」, 『인도철학』 제 38집, 인도철학회, 2013, pp. 5-26.

Résumé

La temporalité de la tragédie moderne : *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès

RYU Kabeen

Département de langue et littérature françaises

Université nationale de Séoul

Cette étude a pour objectif d'analyser la temporalité dans *le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, dramaturge qualifié d'« auteur de tragédie moderne », afin d'éclaircir la nature de sa vision tragique du monde.

Le Retour au désert est une œuvre qui marque un tournant dans sa bibliographie. Par rapport aux œuvres précédentes qui se basent sur des formes classiques, l'œuvre marque un changement radical dans la façon dont elle traite le temps. Une structure solidement organisée comme celle de la tragédie racinienne se décompose, et l'ordre chronologique du temps se fragmente. Dans cette étude, nous avons tenté d'aborder ces changements du point de vue de l'expression de la conception du monde. La problématique principale de cette étude se base sur le fait que le caractère de la temporalité qui apparaît dans le

texte représente la vision du monde que l'on garde sur l'univers. Cette approche nous permet non seulement d'appréhender le développement de la vision tragique chez Koltès, mais également de comprendre la différence entre lui et ses prédécesseurs.

La première partie du mémoire examine comment l'auteur de *le Retour au désert* démantèle le temps linéaire, à partir des changements dans la méthode dramaturgique. La pièce reprend les horaires de prière islamique « Salat » dans les titres des actes et des chapitres. L'heure de prière de Salat, qui indique les cinq heures de la journée, fonctionne comme un dispositif qui informe le contexte temporel de chaque scène. Cela suggère la possibilité que le temps de cette pièce ne suive pas le déroulement linéaire et soit éditée en fonction de l'heure de la journée qui constitue l'arrière-plan de chaque scène. C'est pourquoi nous avons essayé de retracer l'écoulement du temps qui peut être vrai en collectant des indices qui représentent le temps. Ainsi, nous avons pu trouver que les moments des différents événements dans le jardin impliquant Fatima, tels que l'apparition du fantôme de Marie et l'invasion du parachutiste noire, se superposent au même point. Ce travail de reproduction du temps comme quelque chose d'ambigüe, qui ne peut être saisi sous une telle cohérence logique, s'explique comme une déconstruction de la logique du temps moderne.

Si la première partie est consacrée dans la découverte du processus de la déconstruction, la deuxième partie se focalise sur la nouvelle temporalité qui construit le monde tragique propre à Koltès, le « monde maudit ». La nature temporelle du texte se manifeste d'abord à travers le thème de l'histoire et de la religion. L'auteur décrit des événements historiques comme des moments supplémentaires qui ont été éliminés

du fil historique du temps. La violence barbare constamment répétée dans l'histoire dévoile que l'idée du temps historique en tant que temps linéaire n'est qu'une illusion. Quant aux motifs religieux de la pièce, elles montrent un monde de désespoir sans salut. La possibilité d'atteindre le nirvana est exclue de la temporalité cyclique du bouddhisme qui se reproduit à l'infini, et, de la même façon, la possibilité de salut est niée dans la temporalité linéaire du christianisme qui procède vers le jugement final. Ainsi, nous pouvons voir deux temporalités sont principalement impliquées dans ce texte : la temporalité linéaire et la temporalité circulaire. Le principe selon lequel ces deux temporalités soutiennent le « monde maudit » se réalise décisivement autour de l'image de la maison de la famille Serpenoise. La temporalité linéaire est exprimée comme la continuité de la descendance machiste, alors que la temporalité circulaire apparaît comme la répétition de la misère des femmes due au processus de reproduction biologique. Ce qui rend possible la descendance machiste est la misère des femmes. Ainsi sont intégrées ces deux temporalités dans une temporalité spirale en formant des relations interdépendantes et exploitantes.

La troisième partie analyse une autre temporalité qui consiste dans la recherche du débouché du « monde maudit » que nous avons vu précédemment. Dans *le Retour au désert*, il y a un mouvement qui cherche à mettre fin aux temps qui façonnent le monde tragique et le ramener à néant. Après avoir détruit tous les héritages de la famille, Mathilde entre avec Adrien dans un endroit stérile où aucune reproduction n'est plus possible. Fatima prend avec elle le destin maudit de toutes les mères du monde et se rend elle-même dans le désert pour disparaître. La fin de la pièce montre un retour complet au

vide même dans la dimension du temps. En revanche, la naissance des jumeaux noirs signifie le surgissement d'une nouvelle temporalité. Les jumeaux, nommés Romulus et Remus, symbolisent à la fois la construction d'une toute nouvelle civilisation et le début d'une autre discorde. La signification de la naissance des jumeaux est ambivalente et ne se fixe à une seule. Ainsi, on en conclut que la temporalité née du vide est imprévisible et indéfinie.

La conclusion importante tirée de cette étude est que *le Retour au désert* est une œuvre qui marque aussi un changement dans la perception koltésienne du monde. Le changement se manifeste de deux manières. Premièrement, il clarifie que le mal dans le monde existe sous forme de relations d'exploitation. Deuxièmement, il avance la détermination à rechercher de nouvelles possibilités pour échapper à la tragédie. Koltès rejette l'illusion sur l'existence mais pourtant ne conclut pas dans le désespoir. Cette persistance est une caractéristique propre à Koltès qui le distingue clairement des autres écrivains tragiques. Parmi ses ouvrages, *Le Retour au désert* illustre le mieux cette distinction. Cette étude est significative dans le sens où elle montre, à travers le thème du temps, que le désir de Koltès, qui ne pouvait être ni réalisé ni abandonné, s'est transformé dans cette œuvre en une volonté de lutter contre le désespoir.

Mots-clés : Koltès, *Retour au désert*, temporalité, moderne, vision du monde, tragédie

Numéro d'étudiant : 2016-24741